

محمد بنيس

الشعر العربي الحديث

بنياته وأبدالاتها

مكتبة
الأدب
المغربي

3. الشعر المعاصر

الفصل العربي الحديث (3)

للمؤلف

شعر

ما قبل الكلام

مطبعة النهضة، فاس، 1969؛

شيء عن الاضطهاد والفرح

منشورات ا. و. ط. م. 1972؛

وجه متوهج عبر امتداد الزمن

مطبعة النهضة، فاس، 1974؛

في اتجاه صوتك العمودي

سلسلة «الثقافة الجديدة»، الدار البيضاء، 1980؛

مواسم الشرق

طبعة أولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986؛

طبعة ثانية الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986؛

طبعة ثالثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990؛

ط 4، 2000؛

ورقة البهاء

طبعة أولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988؛

ط 2، 2000؛

هبة الفراغ

دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1992؛

كتاب الحب

عمل شعري - فني مشترك مع الفنان ضياء المزراوي

طبعة أصلية، لندن - الدار البيضاء، 1994.

طبعة أولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1995؛

المكان الوثني

دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1996؛

نهر بين جنارتين

دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 2000؛

نصوص

شطحات لمنتصف النهار

المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، 1996؛

العبور إلى ضفاف زرقاء

نهر الزمان، تونس، 1998.

دراسات

ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب

طبعة أولى، دار العودة، بيروت، 1979؛

طبعة ثانية، دار التنوير - المركز الثقافي العربي،

بيروت - الدار البيضاء، 1985؛

حادثة السؤال

طبعة أولى، دار التنوير - المركز الثقافي العربي،

بيروت - الدار البيضاء، 1985؛

طبعة ثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، 1988؛

الشعر العربي الحديث، بنياته وإدالاتها

دار توبقال للنشر، الدار البيضاء

الجزء الأول، التقليدية، 1989، ط 2، 2001؛

الجزء الثاني، الرومانسية العربية، 1990 ط 2، 2001؛

الجزء الثالث، الشعر المعاصر، 1990 ط 2، 1996، ط 3، 2001؛

الجزء الرابع، مساءلة الحداثة، 1991 ط 2، 2001؛

كتابة المحو

دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1994.

ترجمة

الإسم العربي الجريح

عبد الكبير الخطيبي، دار العودة، بيروت، 1980؛

طبعة ثانية، منشورات عكاظ، الرباط، 2000؛

الفرقة الفارغة (شعر)

جاءك أنصي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1996؛

هسيس الهواء (أعمال شعرية) برنار نوبل

دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1998؛

قبر ابن عربي، يليه آباء، (شعر) عبد الوهاب المؤدب

محمد بنيس

الشعر العربي الحديث

بنياته وأبدالاتها

3. الشعر المعاصر

دار توفال للنشر

عمارة معهد التسيير التطبيقي - ساحة محطة القطار

بلخدير - الدار البيضاء - المغرب

الهاتف: 022.67.27.36

تمّ نُشْرُ هذا الكِتَابِ ضمنَ سِلْسِلَةِ
المعرفة الأدبية

الطبعة الثالثة، 2001
جميع الحقوق محفوظة

رقم الإيداع القانوني : 1990 / 901
ردمك : 9981-880-97-3

إشارة

الشعر المعاصر هو، بالأساس، مُنْعَقِدُ الأحوال في الثقافة العربية، منذ الخمسينيات إلى الآن. وتأتي مقارنة الأُسس النظرية لهذا المتن الشعري، في الجزء الثالث من الكتاب، مترافقة مع رجأت لبعضها انتصار التقليد، ولبعضها رغبة في إنشاء أسئلة تعاور الشعر وزمنه.

هكذا تصبح الاستراتيجية النظرية للقراءة، مع الشعر المعاصر، أكثر انفتاحاً على هاويها بما هي تحاول به الاقتراب من ممارسة شعرية لها التمدد والاختلاف كمتين منحفرتين في جسد النص وحدائته. ورفَّعَ هذه الممارسة إلى مرتبة التعمد والاختلاف يعني، في البدء، انتهاج القصيدة المعاصرة سبيل المغامرة والافتتان بغاية إعادة بناء المسكن الشعري، كمسكن رمزيٍّ ووجوديٍّ للذات الكاتبة، في مرحلة تاريخية وحضارية عرَّفَ فيها العالم العربيُّ هُجُوم نماذج الثقافة الغربية عليه، وعجزه الشخصي عن اختيار نمطٍ تواجهه في المحيط الكوني الذي أصبح مسيجاً لكل اختيار وكل فعل.

وقراءة الشعر المعاصر، بهذا المعنى، اندماجٌ أبعدُ في فضايا الشعرية العربية، قديمها وحديثها، فيما هي استقصاءٌ لقضايا الإبدالات النظرية والشعرية الإنسانية، في أوروبا وأمريكا، ثم في الجغرافية العالمية للشعر، حيث تتقاطع أسئلةُ الأُمبراطوريات الشعرية القديمة الباذخة مع أسئلة الشعر العربي الحديث، من خلال الترشيح المعرفي للفاعليات الفردية وقد أعلنت عن اختياراتها الشعرية في مواجهتها للتقليدية التي ما فتئت تحضن مواقعها وتدفع بالمساءلة والاقترحام لحدودها نحو جهات المنفى.

لذلك لن تتفاجأ بالمُنعرجات والتعثرات النظرية والتحليلية، كما لن تتفاجأ بغير المُمكن وهو يغمر ممكنَ خطوات السفر في ليل النص الشعري، لأنَّ الشعرية، والقراءة النصية عموماً،

تلتقي باستمرار مع مآزقها، بل لأن الشعر المعاصر متبع بفعل تعدد واختلاف ممارساته، ولأنه منشغل باسترجاع موقعه المعرفي. ومن ثم فإن الاكتفاء بعدد معين من الشعراء، وب نماذج نصية محصورة لهذه الأثناء المحدودة، في كل من المركز والمحيط الشرعيين، يطرح علينا مجدداً، وباستثنائية صاخبة، مدى إمكانية القراءة المتجانسة والمتكاملة، ومدى إجرائية مفهوم صلاحية العينة.

بهذا تكون تعارضات القراءة مُلقية بالسالك في ليل النص ونظريته وحدائته إلى المهاموي السحيق التي لن يقتسم أحدٌ معه عنانياتها. من هنا تصبح مخاطرة القراءة بداية منذ قرار السفر. وأخيراً تحتمي القراءة بما لا تنتظره، إذ تتحول ملامسة العناصر النصية، في أوضاعها المجتمعية والمفردة، زوغاناً عن الخط المستقيم لتستنهض عنصراً أو تهيج ضوء أن يخترق الحواجز في هذا النص أو ذاك، في هذا العنصر أو ذاك. إضافة إلى أن القراءة ستفسح بقدر الاستطاعة للمكان المعرفي - الفلسفي أن يتبادل الحواز مع النص، من خلال «فضاء الموت» ثوماً ابتداء شطط أو تبرج. ذلك هو اختيار الشعرية العربية المفتوحة.

عبر خمسة فصول، إذن، يلتئم هذا القسم الثالث. وللتشويق اختفاؤها حيناً وانكشافها حيناً آخر. وبالغزو أيضاً نستهدي في رصد ممكن الدراسة، حيث تتولى القراءة ملازمة التفكير وإعادة البناء، باتباع خط الحلزون الذي يخفي دوماً بدائره المفتوحة على اللحظة الثانية في القسم الرابع، ثم لا تنتهي القراءة.

ونفترض في قارئ هذا الجزء أنه اطلع على المقدمة النظرية التي افتتحنا بها الدراسة في جزئها الأول، وصاحب تنظير العناصر النصية وتحليلها، حسب استدعاء السياق لها، من متن إلى آخر ومن محور إلى محور. وهذا التنبيه له ضرورته في توخي إقامة شرائط المتابعة والحوار في مرحلة تهدي بأسس منهجية ترافق الاستراتيجية النظرية لقراءة الشعر المعاصر، وفق الفرضية التي نصدر عنها في إعادة بناء الشعر العربي الحديث.

إن تأكيدنا، مرة أخرى، على الاستراتيجية النظرية لهذا العمل، يفسر الموقع المكثف الذي نخص به تحليل العناصر والأناق النصية، أو المحور الذي نتخبه، لهذا المتن أو ذلك، لأن التحليل، في هذه الحالة، هو مجرد مقبر، نخبر به الأسس النظرية من جهة، ونفتح به التأمل على قضايا نظرية موسعة لاتخفي، بدورها، ضرورة الانتقال إلى الأسئلة البعيدة أو القريبة. ذلك هو مفهوم اللحظة، الذي تطرقنا إليه في المقدمة، وتلك هي الطريق التي نقاد إليها.

الفصل الأول

تعريف وتحديد

1. في التصنيف وألفه الواسفة

1.1. شجرة نسب المصطلح

يمكس وضع المصطلح النقدي للشعر المعاصر الذي نحن الآن مقبلون على قراءته، بعداً من واقع المتن ذاته، كمعطى نصي أو خارج نصي. إن هذا المتن يتقدم كثيراً في ربط العلاقة بين الممارسة الشعرية العربية ومثيلاتها في غير العالم العربي، وفق قوانين لها ثرائها العلني والسرّي في أن. إلا أنه يتسرب بين شقوق الممارسة النصية العربية القديمة، مستحضراً، بطريقة أو بأخرى، انبثاق الشعر المحدث في العصر العباسي، الذي سكن الفعل الشعري العربي، وقاد النص، كما قاد الشاعر والقارئ معاً، نحو شعلته السيّدة.

لقد التصق مصطلح الشعر المحدث والشعراء المحدثين بالحركة الشعرية التي أعلن عنها بصراحة كل من يشار وأبي نواس وأبي تمام. وتدرك سلطة هذه الحركة، ومدى غوايتها للذوق والخطاب والمعرفة، من خلال أحد رموز الثقافة العربية القديمة، وهو أبو عمرو بن العلاء الذي كان يقول «لقد كثر هذا المحدث وحسن حتى لقد هممتُ بروايتِهِ»⁽¹⁾ ومنذ ابن قتيبة نجد مصطلحين آخرين هما «المتأخر» و«العديث»⁽²⁾ من غير تنافر في الاستعمال بينهما وبين

(1) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، م.س.، الجزء الأول، ص. 11.

(2) قال ابن قتيبة : «ولعلك تظن - رحمك الله - أنه يجب على من ألف مثل كتابنا هذا ألا يدع شاعراً قديماً ولا حديثاً إلا ذكره وذلك عليه، المرجع السابق، ص. 8.
وقال أيضاً : «ولم أسلك فيما ذكرته من شعر كل شاعر مختار له من قلد أو أشحن باستحسان غيره. ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه، والمتأخر (منهم) بعين الاحقار لتأخره». المرجع السابق، ص. 10.

«المحدث».⁽³⁾ ومع ابن المعتز سينضاف مصطلح «البديع» والوصل بينه وبين «المحدثين».⁽⁴⁾ ومن دون استقصاء تاريخي، أساساً، للمصطلح الخاص بالممارسة النصية لبشار وأبي نواس وأبي تمام، في حالاته المجتمعة، نقف على جملة من الأمور، منها أن المصطلح الخاص بهذه الممارسة النصية لم يكن واحداً، وأنه لم يبلغ الهيمنة باتباع طريق خطي تصاعدي، وأن تعدده في البداية وما بعدها لم يجعل دون التفاهم بين النقاد والشاعريين والبلاغيين. هذه أوليات لها أن تتفرع فتشمل دلالة المصطلح في تاريخيتها، وترجعها عبر الحقول المعرفية المتنامية معها، وفي مقدمتها، بطبيعة الحال، علوم القرآن والحديث واللغة، لكونها ملتقى القراءات ومنطلقها، أي تلك النقطة الجاذبة للمعارف نحو المركز الديني، أو المولدة لها، ومنها المعرفة الشعرية التي ظلت مع ذلك مكيونة.

2.1 استقصاء في العهد القريب

تلك إشارات تشتغل في اللاوعي الشعري، النصي والخارج النصي، بعيداً عن الإرادة وفي غفلة عنها. إنها أيضاً فعل الاندماج في الإيقاع الكوني لحالات وإحتمالات عرفت الشعرية الأخرى، في أوروبا وروسيا واليابان كنماذج فقط، انبثاقها وتوترها. بمعنى أن راهن الشعر العربي، وهو يبحث عن أفق مقايير للفعل الشعري، مقوّد بلا وعيه الشخصي، فيما هو خاضع، ضمن احتجاجه، لقوانين استبدت بالتاريخ الكوني للفعل الشعري.

وقبل أي احتفاء مباشر بالتصور الذي نصدر عنه في هذه الدراسة للتاريخ،⁽⁵⁾ وما قد يكون لمفعوله من نتائج في إعادة ترتيب الفعل الشعري، أكان عربياً أم غير عربي، يظل لزاماً علينا أن نلتجئ لاستقصاء عهدنا القريب، وهو يرحل شيئاً فشيئاً عن الذاكرة لأسباب ليس لنا الآن مجال لعرضها.

أ) كانت نازك الملائكة، في العراق، قادت ثورة عاصفة على التقليد من خلال مقدمتها لديوانها الأول شظايا ورماد، ولكنها لم تتعرض فيها لتسمية محددة تبين بها الإبدال الذي أصبح مستبداً بالقصيدة، واكتفت بتمييز عام لها هو ما سمته به الأسلوب الجديد مقابل «أسلوب

(3) قال ابن قتيبة: «فقد كان جرير والفرزدق والأخطل وأمثالهم يعدون محدثين»، المرجع السابق، ص. 10.

(4) يقول عبد الله بن المعتز: «فقد قمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث الرسول ﷺ وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين من الكلام الذي ساء المحدثون البديع».

راجع كتاب البديع نشر وتعليق أغناطيوس كراتشوفسكي، لندن، 1935، ص. 1.

(5) راجع بهذا الخصوص الصفحتين 24 و40 من الجزء الأول، التقليدية، دار توبقال للنشر، البار البيضاء، 1989.

الخليل»⁽⁶⁾ وفي بداية الخمسينيات، شرعت في كتابة دراسات عن «الشعر الحر»⁽⁷⁾ بناية توضيح حدود هذا الشعر بعد إحساسها بأن الحركة الشعرية الجديدة «قد بدأت تبتعد عن غاياتها المفروضة منذ 1951»⁽⁸⁾، وهي، بذلك، دراسات حاولت بها تجميد اندفاع هذا الشعر، متراجعة عن اللانهاية في دعوتها الأولى، التي اختارت الدفاع فيها عن «الشعر الحر». وهذه الدراسات، التي ظهرت على فترات في مجلتي الأديب والآداب، هي التي شكلت أساس كتاب قضايا الشعر المعاصر⁽⁹⁾ وتطرح علينا هذه الدراسات، متفرقة في المجلات ثم مجموعة في كتاب، جملة من القضايا التي سنقف عندها في الصفحات القادمة. وما نتوقف عنده، الآن، يحصر مسألة تسمية هذا الشعر بالدرجة الأولى، ونجمل ذلك في نقطتين :

النقطة الأولى هي الحجاب : إن تسمية «الشعر الحر» في عصور المتن، واتقاء تسمية «الشعر المعاصر» لتكون على وجه الغلاف، فعلٌ أدى إلى حجب دعوة نازك الملائكة، كما تبلورت في رصيتها منذ بداية الخمسينيات، دفاعاً عن «الشعر الحر» لا عن «الشعر المعاصر». وهذا الحجاب ظل متحجياً على قراءات سابقة للكتاب⁽¹⁰⁾، وهو في الوقت ذاته يحمل دلالة على مستوى الوعي بالفعل الشعري وزمنه

إن مصطلح «الشعر الحر»، الذي تبنّاه نازك الملائكة وتسمي به هذا الشعر، يتعاضد مع لغة قضائية تهيم على الكتاب ككل (وستعرض لاحقاً للمخاطر منها)، وظيفتها تركية السلطة الأبوية الرمزية التي تحتصرها «لا» الناهية المتكررة في صلب الكتاب. بمعنى أن نازك الملائكة تمنع

(6) مما جاء في مقدمة الديوان الأول شطايا ورماد نازك الملائكة سنة 1949 :

«والذي اعتقده أن الشعر العربي، يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يهني من الأساليب القديمة شيئاً، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذهب ستزحج عوامدها جميعاً، والألفاظ ستجف حتى تشمل ألقافاً جديدة ولمحة من قوة التمييز والتجارب الشعرية «الموضوعة» ستعده انجاساً سريعاً إلى داخل العصر. بعد أن بقيت تعوم حولها من بعيد. أقول هذا اعتقاداً، على دراسة بطيئة لشعرا المعاصر واتجاهاته، وأقول لأنه النتيجة المسطحة لإيماننا على قراءة الآداب الأوربية ودراسة أحدث النظريات في الفلسفة والفن وعلم النفس والواقع أن الذين يرددون الجمع بين الثقافة الحديثة وتقاليدهم الشعر القديمة أشبه بمن يعيش اليوم بملابس القرن الأول للهجرة، ويحس بين الإثنيين إما أن تتعلم النظريات وتتأثر بها ونطبقها، أو ألا نتعلمها إطلاقاً. رجع ديوان نازك الملائكة للمجلد الثاني، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، 1979، ص - ص 27 - 28. وبالسبب للتعبير بين الأسويين رجع ص - ص 14 - 15

(7) يحصر بالذكر «أساليب التكرار في الشعر»؛ مجلة الأديب الحر، الخامس، 1952، «الشعر والمجتمع»، مجلة الأديب الجزء السابع، 1953، «حكاية الشعر العربي المراق»، مجلة الأديب، الجزء الأول، 1954، «دلالة التكرار في الشعر»، مجلة الآداب، العدد العاشر، 1957، «المعروض والشعر الحر»، مجلة الآداب، العدد الثاني، 1958، «الجنود الاجتماعية للشعر الحر»، مجلة الآداب، سبتمبر (أيلول)، 1958.

(8) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار الآداب، بيروت، 1962، ص. 33.

(9) الطبعة السابقة، وهي الممتدة في دارنا.

(10) ركزت لقراءات التي أجرتها جهمرة من الدارسين والنقاد والشعراء العرب على الموقف من تصور نازك الملائكة للمعروض في «الشعر الحر». وأهم هذه الدراسات هو كتاب محمد الوبيقي قضية الشعر الحديث، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، 1964، وكتاب حركة الصداقة في الشعر العربي المعاصر لكمال حير بك، مرس، وهما معاً لا يحدان فهمنا لمحباب الموحود بين التسميتين.

قبل أن نبيح، تباشر عملية إخصاء رمزية. وتكون نازك الملائكة، المرأة، محتلة لوضعية الأب، الرمزي طبعاً، هذا الأب الذي تنحته نازك الملائكة من صوت يختزل الشعر العربي القديم في صيغة النفي التي تعرف بها المؤسسة النقدية ذاتها،⁽¹¹⁾ ومن ثم يبدو لنا ما يتخفى وراء حجاب «المعاصرة» لنكتشف أن «الشعر الحر»، في مفهوم نازك الملائكة، هو أساساً شعر خضوع.

والنقطة الثانية هي النسيان : يستوقفنا ذلك في تسمية نازك الملائكة لهذه الحركة الشعرية بـ «الشعر الحر». تقول نازك في كتابها *محاضرات في شعر علي محمود طه*، دراسة ونقد، بصدد موقف علي محمود طه من التجديد المروضي :

«وكان أبرز من دعا إلى هذا التجديد في مصر الشاعر الدكتور أحمد زكي أبو شادي صاحب مجلة «أبولو» الأدبية. وقد دعا إلى أسلوب شعري جديد سماه بـ «الشعر الحر»، ونشر منه نماذج في مجلته. ولابد لنا من أن نبيه هنا أن هذا الأسلوب لا يشارك أسلوبنا الجديد الذي سميناه *بالشعر الحر* إلا في الاسم. وليتبي كنت في سنوات صدور «أبولو» أكبر من صغيرة تتأرجح بين الطفولة وأوائل الصبا للغريز، فما من دافع قط إلى أن أطلق على الأسلوب الشعري الذي دعوت إليه اسماً أطلقه شاعر أقدم مني على أسلوب شعري آخر دعا إليه. والواقع أنني لم أطلع على دعوة أبي شادي إلا في سنة 1963، بعد أن انتشر الشعر الحر الذي دعوت إليه في العالم العربي كله انتشاراً جارفاً وبقي بالاصطلاح الذي وضعته أنا له. ولعلنا لا نحتاج أن نضيق بإطلاق اصطلاح «الشعر الحر» على الدعوتين كليهما، لأن دعوة الدكتور أبي شادي لم تلق رواجاً في حينها ولا أظنها غادرت القاهرة، وها هو ذا علي محمود طه نفسه - وهو من جملة أبولو - يابى أن ينقاد لها فلا ينظم بيتاً واحداً من ذلك الشعر الحر، وإنسا يمضي في أسلوبه الذاتي»⁽¹²⁾.

(11) يمكن ذكر نموذجين فقط هما : ابن سلام الجصحي الذي يقول :
«ود احتفلت العلماء بعد في بعض الشعر، كما احتفلت في سائر الأشياء، فأما ما اتفقوا عليه، فليس لأحد أن يخرج منه. طبقات
فحول الشعراء، م.س.، ص.4.

وكذلك ابن قتيبة الذي يقول
«والشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل
السامع، ولم يقطع بالتمسك طياً إلى المزيمة. الشعر والشعراء، م.س.، ص.21.

(12) نازك الملائكة، *محاضرات في شعر علي محمود طه*، دراسة ونقد، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة 1965، ص.167. والتجديد من عندنا.

ولئن كانت نازك الملائكة ترى أن دعوة زكي أي شادي قد ماتت في مهدها⁽¹³⁾ فإن تحليلها لتاريخ الشعر الحر قابل لإعادة القراءة في ضوء ما تقدمه هي نفسها من معطيات، وهو ما يمكن أن تقوم به دراسة غير هاته التي نتجرها. وبدلاً من النزعة الأخلاقية، التي قد تؤثر مفهوم النسيان لدى نازك الملائكة، فإن من الممكن نقل دلالة هذا المفهوم إلى مكان آخر هو وضعية الثقافة العربية الحديثة بكل بساطة. إن نازك الملائكة وهي «الكثيرة القراءة» حسب تعبيرها،⁽¹⁴⁾ لم تنج من التداول المطلوب للمعرفة بين الأقطار العربية،⁽¹⁵⁾ وهو ما سيتكرر في دراسة لها عن «القصيد المدورة» التي ساهمت بها في مهرجان المريد لعام 1978، وبرهنت فيها من جديد على أن المسألة متعلقة بالتداول المطلوب للأوضاع الشعرية بين المغرب والمشرق، أو بين المركز الثقافي العربي ومحيطه. والسيان، هنا، يشير من ناحية ثانية لما هي عليه علاقتنا، كمغرب، بثقافتنا الحديثة، فضلاً عن القديمة، وهي المبنية على النسيان والإلغاء.

ومرة أخرى تفضل نازك الملائكة مصطلح «الشعر الحر» في ديوانها شجرة القمر دون أن تنتصر له هذه المرة،⁽¹⁶⁾ فقد حان وقت التراجع عن تلك المسافة التي كان كلامها عنها، قبل ثلاث سنوات من صدور هذا الديوان فقط، مُتمكناً بنشوة الظفر الأبدي» فلم تحتر لها غير اسم «القمر» الذي كانت تذكرت به ما آلت إليه دعوة أبي شادي قبلها.⁽¹⁷⁾ والاستمرار في التشبث بمصطلح «الشعر الحر» تأكيد لخصيصة الحجاب الذي كانت واجهت به «الشعر المعاصر» كمصطلح متداول بين جماعة محلة شعر⁽¹⁸⁾ كما هو متداول في مجلة الآداب.⁽¹⁹⁾

(13) المرجع السابق، ص. 189.

(14) المرجع السابق، والصفحة ذاتها.

(15) ولا تشير نازك الملائكة إلى أن زكي أبو شادي صدر له هو الآخر كتاب يحمل كائها أيضاً، وكان ذلك في القاهرة، 1959.

(16) نازك الملائكة، شجرة القمر، دار العلم للملايين، بيروت، مكتبة النهضة، بغداد، ط 1، بيروت، 1968.

(17) بورد أهم ما جاء في مقدمة ديوان شجرة القمر للوقوف على صورة القبر. تقول نازك:

«لاحظ أن في هذا الديوان سبع قصائد من الشعر الحر، وقد يجب بعض القراء في غلة هذا العدد بالنسبة للقصائد الديوان أنهم ألغوا أن يروا طائفة من الشعراء وقد تركوا الأوزان الشطرية العربية تركاً تاملاً وكأنهم أعداء لها وراحوا يقتصرن على نظم الشعر الحر وحده في تصبب وعناد وأحب أن أذكر القارئ في هذه المقدمة أنني لم أدع يوماً إلى الانتصار على الشعر الحر، وأبرز دليل على هذا ديواناي السابق، أما (شظايا ورماد) الصادر سنة 1949 وهو الذي دبرت في مقدمته إلى الشعر الحر دعوة متعمسة فلم تكن به إلا ست قصائد حرة بينما كانت القصائد الأخرى جميعاً تنتمي إلى الأوزان الشطرية. وأما (غزير الموجة) ديواني الصادر سنة 1957 فقد اقتصر على سبع قصائد من الشعر الحر، ولا أذكر قط أنني اقتصرت على الشعر الحر في أية فترة من حياتي. وبسبب هذا أسي أولاً أحب الشعر الحر ولا أطيع أن يبتعد عني عن أوزانه المبنية الجميلة، ثم إن الشعر الحر كما يست في كتبتي - قضايا الشعر المعاصر - يملك عيوباً واضحة أبرزها الرتابة والتدفق والبدى المحدود وقد ظهرت هذه العيوب في أغلب شعر شعراء هذا اللون وإني لعمري نفس من أن نثار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد وستراجع الشعر إلى الأوزان الشطرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها. وليس معنى هذا أن الشعر الحر سيحوت وإنما يعني قلتماً يستعمله الشاعر لبعض أغراضه ومقاصده دون أن ينسحب له ويترك الأوزان العربية الجميلة. المرجع السابق، ص. 15 - 17.

(18) استمر استعماله لدى أموري حتى بعد خروجه من شعر وقد كتب حواشي بعنوان «الشعر العربي المعاصر أمام ثلاثة أسئلة»، نشرت للمرة الأولى في مجلة الآداب، العدد الرابع، السنة الخامسة عشرة، أبريل (نيسان) 1967. وأعيد نشرها في كل من مجلة الآداب الإفريقي الآسيوي سنة 1968، وكتاب زمن الشعر دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1972.

(19) لا تفرص هذا للمراعات بين الآداب وشعر، ونشر كتاب نازك الملائكة صن منشور دار الآداب يدخل في هذا الصراع

به) سينتقل التحديث في الشعر، إبان الخمسينيات، من حقل العروض، كما في «الشعر الحر» لدى نازك الملائكة، إلى حقل أوسع يشمل «روح العصر» أساساً، وهو ما يعطي لهذا المفهوم، في سياقه الثقافي والتاريخي، بُعداً يتعارض فيه التحديث الشعري مع الرومانسية العربية.

إن من الصعب ادعاء وضع تصميم مُصنّف لتاريخ الأفكار الشعرية في ثقافتنا الحديثة، فالدراسات الأساسية لم تنجز بعد. ولكن هناك بعض العناصر التي تساعدنا في رصد الأفكار الداعية إلى الخروج على الرومانسية العربية وتوسيع مفهوم التحديث في آن. يمكن رصد ذلك من خلال مقالات دالة ظهرت في فترة مبكرة لكل من محمود أمين العالم،⁽²⁰⁾ وجبرا إبراهيم جبرا،⁽²¹⁾ وبدر شاكر السياب،⁽²²⁾ إلا أن صدور بيان يوسف الخال كان، بالتأكيد، العلامة المميّزة لهذا الوعي الشعري المتغير.

كان ذلك في 31 يناير (كانون الثاني) 1957، بعد سنتين من عودة يوسف الخال من أميركا التي كان سافر إليها في 1948، وتشكيل مجلة شعر صحبة أدونيس وخليل حاوي ونذير العظمة.⁽²³⁾ هذا البيان هو الذي افتتح به نشاط مجلة شعر، وبشر في العدد الخامس من محاضرات الندوة اللبنانية في السنة ذاتها.⁽²⁴⁾

(20) محمود أمين العالم، «سنتقبل الشعر العربي»، مجلة الأديب، صيف 1949.

(21) جبرا إبراهيم جبرا، تقديم ديوان بلند الحيدري، أغاني المدينة الميتة، مطبعة الرابطة، بغداد، بدون تاريخ.

(22) بدر شاكر السياب، مجلة الأديب، العدد السادس، يوليو (جويلية) 1954. وكتابة السياب جاءت كتعليق على ما كان كتبه كاظم جواد في العدد الخامس من المجلة مانها تحت عنوان «بين التأثر والتشويه والمزقة». ويخصوص موقف السياب من مفهوم سارتر الملائكة للشعر الحر، وموقفه أيضاً من الرومانسية بورد المقتطف التالي.

«إن الشعر الحر أكثر من احتلال عدد التفعيلات متشابهة بين بيت وآخر... إنه بناء صنيّ جديد، واتجاه واقعي جديد، جاء ليُسحق (الموجة الرومانسية) وأدب الأبراج العاجية وجمود الكلاسيكية. كما جاء ليُسحق الشعر البطاني الذي اعتاد الشراء السياسيون والإجتماعيون الكتابة به. والتشديد من ضمنا».

راجع كتاب السياب الشعري، جمع وإعداد وتقديم حسن المرعي، مشورات مجلة الجواهر، مطبعة البلابل، صاس، 1986، ص - 128 - 129.

(23) كمال خير بك، حركة البصالة في الشعر العربي المعاصر، المشرق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، 1982، ص. 63. والملاحظ أن اسم نذير العظمة أتى بدون ألف ولام في العدد الأول من مجلة شعر، كما في ترجمة كتاب كمال خير بك، ثم أتى في العدد الثاني من المجلة نفسها بالألف واللام.

(24) المرجع السابق، ص. 65، وقد بدلت مجهوداً كبيراً، بمساعدة شخصية من يوسف الخال نفسه، ثم من أديب وحالدة سميد ويمس البيد، للحصول على نسخة مصورة من المحاضرة فلم تفلح. ويذكر يوسف الخال من جهته، في كتابه المصادفة في الشعر أن المحاضرة - البيان ألقاها في نهاية 1956 لا في بداية 1957 كما في كتاب كمال خير بك. راجع كتاب يوسف الخال «سنتقبل ذكره دار الطليعة، بيروت، 1978، ص. 80. وتنبه هنا إلا أن الندوة اللبنانية كانت من تأسيس ميشال لمر، ونظمت محاضرات من 1938 إلى 1958.

في هذا البيان خص يوسف الخال بالنقد الوضعية المتخلفة للشعر في لبنان بالدرجة الأولى.⁽²⁵⁾ إنه نقد عنيف لا يتصالح مع التقليد الذي أخضع كلاً من الممارسات النصية الرومانسية والرمزية (السائدة آنذاك في لبنان) لسلطته. ومما جاء في هذا البيان :

«إن الشعر اللبناني المعاصر شعر عربي تقليدي، وهو شعر متخلف عن هذا العصر. إنه في كلتا الحالتين شعر غير حديث. إن هذا الشعر لا يختلف في خصائصه الجوهرية عن الشعر العربي التقليدي. فعمود الشعر هو هو، ووحدّة البيت : القصيدة هي هي، الوزن والقافية لم يجرّ عليهما أيّ تعديل، الأغراض الشعرية القديمة، بالرغم من بعض المحاولات في المسرحية والقصص والملاحمة، ما تزال هي الأغراض الشعرية الحاضرة، والنظر إلى الأشياء أو الخبرة الكيانية في الحياة، وهذا هو الأهم، ما برحت تصدر عن عقلية اجترارية «عتيقة»».⁽²⁶⁾

والأكّد، في سياق تحليلنا للتسمية، هو وجود مرادفات لتسمية الشعر التقليدي، منها «متخلف عن هذا العصر» و«غير حديث». لا نعرش، هنا، على نتيجة مباشرة لما ينتج عنه المشعلون بالتحديث الشعري ما دامت الندوة - البيان تتوخى نقد ما هو متداول من قيم شعرية وجمالية في لبنان، ومن ثم فإنه يعرف الممارسة المفارقة لتلك بالنقيض. وهذا يعطي امتيازاً في تعريف الحركة الشعرية الجديدة للارتباط بـ «روح العصر»، وما يفرضه التحديث الشعري من وضع برنامج⁽²⁷⁾ ينتشل الفعل الشعري من تقليديته.

25 - ومن غير ذلك أيضاً بتوجيه نحو شعراء غير لبنانيين. يقول كمال حور بك :

«وعندما، مبادئاً، حاولت حاكمي، وهو الشاعر اللبناني الطليحي الوحيد يومئذ، فإن جهودهم الحال قد اتجهت في جانب كبير منها، صوب الشعراء العرب غير اللبنانيين، الذين كان توجيههم التحديثي قد سبق وتكثف في نتائجهم الشعري» المرجع السابق، ص. 63.

26 - المرجع السابق، ص. 67.

27 - المرجع السابق، ص. 68 - 69. وكذلك كتاب يوسف الخال «الحداثة في الشعر»، ص. 80 - 81. ويصغر يوسف

الخال البرنامج الشعري في النقاط التالية

- 1 - التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها كما يحياها الشاعر بجميع كيانها - أي بحقله وقبليه مما
- 2 - استخدام الصورة الحية - من وصفية أو ذهنية - حيث استخدم الشاعر القديم التشبيه والاستعارة، والتجريد اللطفي، والميلولة اللبنانية، فليس لدى الشاعر كالصور القائمة في التاريخ أو في الحياة وما يتبعها من نضاج نفسي يتحدى المنطق ويهطم القوالب التقليدية.
- 3 - إبداع التماثيل والمفردات القديمة التي استغرقت حيويها بتماثيل ومفردات جديدة مستمدة من حميم التجربة ومن حياة الشعب.
- 4 - تطوير الإيقاع الشعري العربي وحقنه على صوء المصاحبي الجديدة على الأوزان التقليدية أية غلبة.
- 5 - لاعتداد في بناء القصيدة على وحدة التجربة والفكر العاطفي العام لا على التتابع العقلي والتسلسل السطحي.
- 6 - لإنسان - في ألبه وفرحه، غطينته ونوبته، حريته وعبوديته، حقايقه وعظمته، حياته وموته - هو الموضع الأول والأخير كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة شحيمة مصطنعة لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم.
- 7 - وهي التراث الروسي - العقلي الذي وجهه على حقيقته وإعلان هذه الحقيقة وتقييمها كما هو دون ما حوف أو مبادرة أو تردد

وإعطاء الامتياز لدروح العصر هو من بين ما مكّن تسمية «الشعر المعاصر» من تجديد حيوية انتشارها أولاً، ثم ساهم، ثانياً، في الانتقال بمفهوم التحديث من حقل العروض إلى حقل «الحبرة الكيانية في الحياة». وبهذا يكون مجمل ما كُتب من دراسات، في هذه الفترة، عن ضرورة تجديد الرؤية إلى الشعر، من حيث هو أبعد من العروض، توسيعاً لحرية الشاعر وتأكيداً لدور المعرفة والخبرة الحياتية في بناء قصيدة عربية مغايرة.

وعلى هذا النحو أيضاً سيظل يوسف الخال مخلصاً للمبادئ التي أعلن عنها في بيانه الأول، جاعلاً من حداثة الشعر المعاصر ضرورة للتجاوب مع الوضع الشعري الإنساني ومع متطلبات تحديث العقلية العربية وشعرها في هذا العصر. وإلى ذلك يشير يوسف الخال عندما يقول :

«على أساس هذا المفهوم الجديد نشأت حركة شعرية ثورية في الشعر العربي، لحقت بالشعر المعاصر في آداب الشعوب الأخرى وأعطت نتاجاً أصبح للمرة الأولى عالمي الصفة، بل عالمي المستوى أيضاً».⁽²⁸⁾

فأن يكون الشعر العربي لحق بالشعر المعاصر في آداب أخرى معناه أن هذا الشعر تحدّى عوائقه الداخلية وانطلق، من غير خشية، إلى فضاء حريته المستعارة.

ج) هناك أيضاً مصطلح «الشعر الحديث» الذي استرسل في الظهور، وأخذ وضعية السلطة منذ الخمسينيات، على الأقل، من خلال العدد الخاص لمجلة الآداب،⁽²⁹⁾ وبعض الدراسات المنشورة في مجلة شعر، وفي مقدمتها دراسة أدونيس بعنوان «محاولة في تعريف الشعر الحديث».⁽³⁰⁾ ورغم أن الهامش المرافق للصفحة الأولى من الدراسة يذكر بهدراستين هامتين، سابقتين على دراسته، وهما «مستقبل الشعر في لبنان» ليوسف الخال، و«الجذور الاجتماعية للشعر الحر» لنزارك الملائكة⁽³¹⁾ فإن الفرق بين دراسة أدونيس وبين دراستي يوسف الخال ونزارك الملائكة مثبت بدءاً في مستقبلها لا في حاضرها.

8 - نعوس إلى أعماق التراث لروحي - العقلي الأوربي، وبعده وكونه، والتفاعل معه.

9 - الأعادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم، على الشاعر اللبناني الحديث لا يقع في حطر الانكسائية كما وقع الشعراء العرب قديماً بالنسبة للأدب الأفرغني.

10 - الامتراج بروح الشعب لا بالطبيعة، فالشعب مورد حياة لا تضيق، أما الطبيعة فعالة آية زائلة، المرجعان السابقان، والصحات ذاتها.

(28) يوسف الخال، «الحداثة في الشعر»، ص. 14.

(29) أصدرت مجلة الآداب عدداً خاصاً بالشعر الحديث في يناير 1955، كما أن بيان يوسف الخال المنشور سنة 1957 لُحِقَ للمصطلح عن طريق السلب، حيث يرى إلى الشعر اللبناني أنه «غير حديث» ومعلوم أن مصطلح «الشعر الحديث» استُعمل قبل الخمسينيات، وهي فترة لنا مشغول بها الآن.

(30) مجلة شعر، ع 11، السنة الثالثة، 1959، ص. 79. وهي أول دراسة تشر في المجلة بهذه الصفة النظرية الموسعة.

(31) سبق للفرغيد دراسة يوسف الخال، أما الثانية فشرتها نازك الملائكة في مجلة الآداب، شتير (أيلول) 1958، وأعيد نشرها من الفصل الثاني من كتابها قضايا الشعر المعاصر، ص. 35 من الطبعة المعتمدة في هذا البحث.

تعمل دراسة أدونيس مشروعا تكوينيا سيتفرع في اللاحق إلى أفاق لا تكف عن الغور في الحداثة ومساءلتها. إن دراسة أدونيس هي بمثابة بيان أولي يجسّد القضايا الرئيسة التي سترافق مغامرته في الكتابة الجديدة، وهي بذلك برنامج متكامل من حيث الرؤية إلى الفعل الشعري. سنؤجل تحليل هذا البرنامج، ونقتصر على توضيح ما نحن بصدده حول نواة الرؤية الشعرية لدى أدونيس إلى «الشعر الحديث» من خلال الفقرة التالية من الدراسة، وقد جاء فيها :

«هناك، إذن، في الشعر الحديث تجاوز وتخط يسيران تغطي عصرنا الحاضر وتجاوز له للصور الماضية، في جميع الحقول، وبخاصة العقل العلمي. إن له، بهذا المعنى، حقيقة الخاصة - حقيقة العالم الذي لا يعرف المجتمع الحاضر أن يراه، والذي يتعلم الشاعر رؤيته ويعلّمها، فمادّاتنا الفكرية وحاجّاتنا العملية تمنعنا من رؤية الحقيقة، كما هي، أو الواقع، كما هو، والشاعر لا يرضى بمعنى الأشياء، الذي تضفيه عليها العادة الإنسانية، مهما كان مفيدا، ويبحث لها عن معنى آخر. إذ يتكفل الشعر بهذه المهمة، ينفصل عن التقليد والمادة، ويصبح دوره في أن يوقظنا ويخلّصنا من الخدر - من الأفكار المشتركة الضيقة. هكذا يدهشنا ويحير طرائقنا في الفكر والرؤية، إنّاك لا بد من خلق شعري لا يتم، كما ينتظر عادة أن يتم» (32).

أدونيس
الشعر

نضعنا هذه الفقرة مواجهة مع قضايا أساسية منها : التجاوز والتخطي: العصر الحاضر والتجاوز في العقل العلمي: الشاعر وتعلّم الرؤية: الانفصال عن التقليد: الشاعر والدهشة: الخلق الشعري الناقص (الذي لا يتم). ولعل القضية الأخيرة هي محور ما نرمي إليه من كون هذه الدراسة ستجد دلالتها في مستقبلها لا في حاضرها. ومستقبلها هو الممارسة النصية الدالة التي تترك أثرها الموشوم على جسد الشعر العربي، وعلى النصوص النظرية التي لازمت هذه الدراسة. (د) لم يناقش أدونيس نازك الملائكة بعد صدور مقالاتها متفرقة، ثم مؤتلفة في كتاب، (33) ولكنه أبرز فيها بعد حدود رؤية يوسف الخال الذي كان إلى جانبه مسؤولاً عن مجلة شعر. وهكذا تعرض أدونيس في نصه النظري المطول بعنوان «تأسيس كتابة جديدة» (34) إلى الخلاف بينه وبين الخال، وإلى سبب انفصاله عن مجلة شعر سنة 1963، (35) ضمن رؤية متكاملة، هذه

(32) مجلة شعر، م.س.، ص. 79.

(33) المقصود هو قضايا الشعر المعاصر، م.س. وقد قام يوسف الخال بمناقشة آراء نازك الملائكة في دراسة له بعنوان «رواسب الجمود في حركة الشعر»، راجع كتابه الحداثة في الشعر، م.س.، ص. 32.

(34) نشر الصر على ثلاث حلقات في مجلة مواقف التي أسسها لأدونيس سنة 1969، راجع الأعداد 15، 16، 17 / 18، 1971.

(35) م بعد سم أدونيس موحدا في هيئة تحرير مجلة شعر ابتداء من العدد 27، صيف 1963، والافتتاحية التي كتبها أسى الحاج لهما العدد بعنوان «الأسئلة الممتدة» موحى بأسياب الخلاف، راجع العدد نفسه، ص. 7 - 8.

لمرة أيضاً، إلى «الكتابة الجديدة» التي أصبح النزوع نحو تأسيسها هو سمة النصوص التي نشرها في مجلة مواقف. يقول أدونيس :

«أدّى عملنا سوية في مجلة شعر، يوسف الخال وأنا، بالتعاون مع الأصدقاء الآخرين الذين كوّنوا هيئة تحريرها - القرية العاملة والبيضة المنمطية - أدّى عملنا إلى ترسيخ مناخ التجديد، نظرياً وفنياً، بحيث أصبحت خارج الشعر كل محاولة لتحديد الشعر كما كان يحدده النظريون القدامى. وفي أواخر عملنا المشترك أخذ يتضح لي أن هذا الذي حققناه، وهو مهم جداً، لا يكفي، خصوصاً أن معظم هؤلاء العاملين وقفوا عند حدود تغيير الطريقة الموروثة واكتفوا بهذا التغيير» (36)

ويضيف أدونيس :

«ما نحاوله اليوم، في مواقف، يتجاوز ما بدأت شعر ويكمّله في آن. فلم نعد المسألة هي أن نغيّر في الدرجة، بل أصبحت المسألة هي أن نغيّر في النوع، أو في المعنى. لم تعد المسألة، اليوم، مسألة القصيدة، بل مسألة الكتابة. كنت في شعر أطمح إلى تأسيس قصيدة جديدة، لكنني في مواقف أطمح إلى تأسيس كتابة جديدة» (37)

قبل أن يكون هذا المدخل النقدي موجّهاً ليوسف الخال أو لأدونيس نفسه ومجلة شعر معاً، يتوجب علينا قراءته في سياق أوسع هو تصور أدونيس للفعل الشعري الذي «لا يتم»، كما جاء في محاولته السابقة التي كان نشرها في شعر، ووقفنا عندها. إنّه، بتعبير آخر، نقد لكل رؤية سكونية، مطمئنة، ترى إلى النص كنهاية لممارسة بلغت منزلة الاكتمال والاستقرار. وهو بذلك يتبنّى تصوراً نقدياً لا تنفصل منه ممارسته السابقة، في الوقت ذاته الذي تتأمل فيه وضعية القصيدة العربية الحديثة برمتها.

ولنا أن نتوقف، هنا، عند جملة من المعطيات التي كان لها مفعولها في تغيير المكان النظري والنصي لأدونيس، لينتقل من الوضعية السائدة للقصيدة المعاصرة إلى الكتابة. ولربما كان أهم هذه المعطيات هو :

1 - مساهمة أدونيس للإبتالات الأدبية والمعرفية، في فرنسا خصوصاً، وقد انطبعت بالانفتاح على الممارسات النصية والمفاربات النظرية لما بعد الحرب العالمية الثانية.

(36) مواقف، ج 15، ص 3.

(37) المرجع ذاته، ص 4.

2 - عثوره على كتاب المواقف للنفري سنة 1965.⁽³⁸⁾

3 - الوضع الشعري الذي خلقته الثورة الفلسطينية، وخاصة ذلك الذي تحول فيه الشعر إلى «تبشير ووثوقية».⁽³⁹⁾

4 - إنحار أطروحة جامعية في موضوع الثابت والمتحول - بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، نال بها دكتوراه الدولة في الأدب العربي سنة 1973. لهذه المعطيات، بطبيعة الحال، تنوعها وإشكالياتها، على أنها، قبل هذا وذاك، عامل أساسي في تحرير أدونيس من كسل الجاهز والوثوقي، وفي إخصاب توتره في الحداثة الشعرية وتطعيم قلبه الإبداعي بفضاء هادم لحجة الخطوة الأخيرة. لذلك يكون «بيان الحداثة» مؤمياً محمل هذه المقدمات، فلا تنجو الحداثة في كليته من ارتجاج يمزق الرسط الميكانيكي يسها وبين العصر الحديث. ويشرع أدونيس في «بيان الحداثة» قائلاً :

«أبدأ بالكلام على أوهام الحداثة. ذلك أنها أوهام تتداولها الأوساط الشعرية العربية وتكاد، على المستوى الصحفي - الإعلامي، أن تخرج بالحداثة عن مدارها، عدا أنها تفقد الرؤية وتشوه التقييم.

أوجز هذه الأوهام في خمسة. توهم بثلاثة منها مقتضيات التطور الثقافي بعامه. أما الإثنان الآخران فتوهم بهما مقتضيات فنية، بخاصة».⁽⁴⁰⁾

والأوهام الخمسة هي الزمنية، والمغايرة، والمماثلة، والتشكيل النثري، والاستحداث نمصوبي.⁽⁴¹⁾ ويستمر البيان في بسط الفضايا المتفرعة عن هذه الأوهام وشرائطها الخارج النصية،

٣٨ - يقول أدونيس عن علاقته الأولى بالنفري

«عاش النفري في النصف الأول من القرن العاشر، ومات حوالي 965 ميلادية. وسد هذا التاريخ حتى سنة 1965 بقي مجهولاً في أوساط الشعرية العربية. وكان المستشرق أرزي قد طبع نتاجه في كتاب مزار كتاب المواقف وويليه كتاب المضاطبات، بوه كد محاصر في الجامعة المصرية بالقاهرة سنة 1934، وصدر عن مطبعة دار الكتب المصرية. وقد «هندبت ربه» شخصياً. -مصادفة- سنة 1965، حين كنت أعمل في هيئة ديوان الشعر العربي، واصطرتني طبيعة العمل إلى الاستعانة بمكتبة الجامعة لأمريكية ببيروت. وما لمت نظري حين أجدت الكتاب أنه لم يخرج من المكتبة إلا مرة واحدة، وذلك في سنة 1954 - أي بعد مرور عشرين سنة على طبعه، وربما على وجوده في المكتبة كذلك. راجع مجلة مواقف، ع 18/17، 1971، ص 7 وأصاب نبؤس في التماسش الثاني من الصفحة نفسها - من اسم هذا الكتاب أحد اسم المجلة، وهو يشير إحد إلى الجديرة والتنوع من نوعية وليس إلى التناقض والتبشير والليبرالية، كما يحاول البعض أن يفسروه.

٣٩ - مع مقال أدونيس «عشر نقاط لفهم الشعر العربي الجديد»، مواقف ع 25/24، ص. 221. وما جاء فيه عن الشعر الجديد «موضع الشعر هو، بالظبيعة، شعر نقد وهم وروى، إنه شعر تطلي، تجاوري، وليس شعراً تبشيريها وثوقيا. ومن هنا لا يمكن أن يكون إلى جانب ما هو راس موروث، أو إلى جانب النظام أيأ كان. من هنا، كذلك، لا يمكن ربط القيمة الشعرية بمدى لاشر الجماهيري، بل بمدى القدرة على خلق حساسية جديدة، وطرق تصبورية جديدة، وقيم جمالية جديدة - أي حتى القدرة على زلزلة الأشكال والمعاني الموروثة وفتح الأفاق لأشكال ومعال جديدة - فكل شعر جديد حقاً، كل شعر حقيقي. اليوم، لا جمهور له بالمعنى الواسع، ويستحيل أن يكون له هذا الجمهور، من المرحلة التاريخية الراهنة، وإلى أمد غير

محمور.

٤٠ - فائقة لنهاية القرن، دار الموقت، بيروت، الطبعة الأولى، 1980، ص. 313.

٤١ - شرح السابق، ص - ص. 313 - 315.

مهما كان مبعثها، القديم أو الحديث، الشرق أو الغرب، ليصل إلى ما نعتقد أنه ذو أسبقية في سياق تحليلنا لارتباط الشعر الحديث لدى أدونيس بالنقصان، وهو أنه :

«ينبغي التأسيس لمرحلة جديدة : نقد الحداثة. فالحداثة انتقالٌ نحو بَنة، رؤيةٌ ما. حسابيةٌ ما. تشكيلٌ ما. ليست للغة، وليست في حد ذاتها، ولذا، قيمةٌ بالضرورة.

الأساسي هو الإبداع من أجل مزيدٍ من الإضاءة، من الكشف عن الإنسان والعالم. الإبداع لا عمر له. لا يشيخ، لذلك لا يقيم الشعرُ بحداثته، بل بإبداعيته. إذ ليست كل حداثة إبداعاً، أما الإبداع فهو أبدياً، حديثاً»⁽⁴²⁾.

هي ذي الحداثة معرصة للهمم، وقد أصبحت الآن مرتبطة بالإبداع والإبداعية، خارج الزمن مطلقاً. لا شك أن النظرية العامة التي استحوذت على النص ولغته الواصفة أثناء مرحلة الستينيات وبداية السبعينيات، في فرنسا قبل غيرها، قد تحولت في «بيان الحداثة» إلى نص غائب. وليس هذا وحده جديراً بالملاحظة، إذ النصوص النظرية السابقة لأدونيس هي نفسها تأخذ في هذا البيان وضعية النص الغائب. لنتنظر قليلاً.

إن استعمال مصطلح «الشعر الحديث» من لدن أدونيس (وقد اشترك في ذلك مع غيره) ثم انتقاله إلى مصطلح ثانٍ هو «الكتابة الجديدة» والانتقال محددٌ إلى نقد الحداثة، لا تمثل مرحلة واحدة من الوعي الشعري لأدونيس. لقد تدخل زمن الشعر وزمن الشاعر معاً في تحقيق هذا الانتقال. على أن نواة تعريف الشعر الحديث بالنقصان هو ما سيرافق الخطوات اللاحقة للخطوة الأولى.

هناك قصايا نظرية تطرحها دراسات أدونيس عن الشعر والحداثة، لنا الآن تأجيلها، حتى نركز، في السياق الراهن، على ما انطبع به مصطلح «الشعر الحديث» ثم مصطلح «الكتابة الجديدة» من رؤية فكرية لا تقف عند حد العروض أو حد روح العصر، فتؤلف بين تعامل مخصوص مع اللغة ووصل بين الشعر والفكر في أفق حصاري موسع بهذا تكون دراسة أدونيس الأولى تاريخاً لوعي شعري يستحضر المأزق ويخرج بتحديث الشعر من النقاشات التي تمحورت حول العروض، أو حول أوليات روح العصر.

هـ) وتُصَوِّلُ خالدة سعيدة مجازات المسار، بطبقاته الأرضية المنضغطة بعضها ببعض، باستعمال مصطلح «الحدثانية العربية المعاصرة»، لتستخلص قوانين الفعل الحدائي. تقول خالدة سعيد :

«تقدم هذه الشواهد مفتاحاً رئيسياً لدراسة الحدثانية العربية المعاصرة، إذ تُشير إلى سؤال محوري تطرحه هذه الحدثانة هو سؤال الهوية، كما تبين الخصوصية في طرح السؤال حين تكشف عن التصدع العميق في «الأنا»، وهو التصدع الذي يميز الهوية بالتأزم والحركة والتغير»⁽⁴³⁾

إن خالدة سعيد لا تقف عند الشعر، كما لا تقف عند الممارسة النصية لما بعد الحرب العالمية الثانية، ولذلك فهي حين تمزج بين الحدثانة والمعاصرة تعيد قراءة الماضي القريب لترى إلى تجانسه وتفاعله أساساً. وهكذا تقول :

«ويمكن القول من ثم إن الحدثانة لم تبدأ في الخمسينيات مع حركة التجديد في الشعر، على أهمية هذه الحركة. والسجال الذي احتدم مع هذا التجديد لم يكن الأول من نوعه، وإن اتخذ طابعاً حاداً بسبب من المكانة الخاصة التي احتلها الشعر في تاريخ الثقافة العربية»⁽⁴⁴⁾

والجمع بين الحدثانة والمعاصرة في مصطلح واحد هو «الحدثانة الشعرية المعاصرة» سعي إلى الفصل بين حدثانة الشعر العربي في عصوره الماضية وحدثاته في العصر الحاضر، ولكنه في الوقت نفسه ارتباط بأسئلة الشعر ضمن أسئلة الهوية وقد تخلت عن الالتصاق لترافق الجسد المقطع، فلا تكون الهوية عندئذ معلومة وثابتة، محفوظة في خزانة تقيها من فعل الزمن، بقدر ما تصبح هوية متازمة فيما هي منشئة إلى ما يحورها من جمودها.

وشيئاً فشيئاً تأخذ هذه التسمية مسافة عن الخطابات الافتتاحية، التي احتفلت بها الخمسينيات، لترحل عميقاً في مسارات الثمانينيات وما كشفت عن انطفاء عنفوان النموذج والحالة.

143 خالدة سعيد الحدثانة أو حفنة جليليش، مواقف، ع 52/51، 1984، ص 15.

144 المرجع السابق، ص 27.

و) لن نتوقف مغامرة التسمية حتماً. ذلك مألها. ويدعوننا ثبت لائحة المصطلحات الموجهة لتصنيف وقراءة شعر ما بعد الحرب العالمية الثانية، في العالم العربي، إلى تأمل اختلافاتها وإبدالها أيضاً. هناك الشعر الحر الذي دعت إليه نازك الملائكة، ثم اكتشفت فيما بعد أن زكي أبو شادي سبقها للمصطلح، ثم هناك الشعر المعاصر الذي انتشر شيئاً فشيئاً قبل الخمسينيات ثم ساد وترسخ بين جماعتي الآداب وشعر، ثم الكتابة الجديدة أخيراً، وقد اخترقت الحقل النقدي بسرعة نجم راحل إلى حيث لا ندري.

وبسرعة نسلم في المستوى الأول من هذه المصطلحات فنشير إلى أن الحدأة تجسدت هذه المرة في الشعر الحر كمنبة سفلى للممارسة النصية، والشعر المعاصر كمنبة عليا، وتكون الكتابة الجديدة الطرف الأقصى لهذه المنبة العليا. وجميع هذه المصطلحات ذات مصدر غربي. فالشعر الحر ليس من ابتداء زكي أبو شادي أو ابتداء نازك الملائكة كما يوحي بذلك كلامها، بل هو ترجمة لمصطلح Vers libre بالفرنسية وFree Vers بالإنجليزية، وقد ساد هذا المصطلح في الثقافة العربية منذ العشرينيات إلى جانب الشعر الحديث، ومن ثم فإن إعادة استعماله من طرف شعراء وتقاد الخمسينيات جاء محتملاً بحيوية نظرية لم يكن يمتلكها من قبل، ولا وجود له بتاتاً في المصطلح النقدي العربي القديم. كما أن الشعر المعاصر ترجمة لمصطلح La poésie Contemporaine بالفرنسية، وContemporary poetry بالإنجليزية، أما الكتابة الجديدة فهي متصلة باللمة الواصفة لرولان بارط، ثم تبنتها جماعة طيل كيل Tel quel الفرنسية وقد اتسع شعاعها ليشمل الفلسفة أيضاً كما هو الحال لدى جاك ديريدا. وتقل أدونيس لهذا المصطلح وقراءته في ضوء نظرية العرب التقدم لا تغير من الأمر شيئاً، رغم الضرورة المستعجلة لاستجلاء العلائق والاختلافات بين المفهومين والاستعمالين، في التقديم العربي والحديث الأوربي.

هكذا تكون الحدأة الشعرية متنوعة الاشتقاق منذ العشرينيات لتستقر على أرض لا شيء يطمح براكينها. وغدولاً عن المباشرة الآسرة لما يفرينا به المستوى الأول، نحتاج لالتقاط المستوى الثاني من وضعية هذه المصطلحات، وهو ينقل الكلمات - المفاتيح من خطها الأفقي إلى خطها العمودي، حيث النواة الدلالية تظل ذات استعمال أقصى. فالشعر الحر يدل أساساً على القوانين المروضية التي سمي الشعر نحو التحرر منها، أي القواعد الأقل التي مارسها زكي أبو شادي ولم تصل إلى درجة من التعميم، حسب نازك الملائكة، أو التي مارسها نازك الملائكة نفسها ووجدتها معممة بعد لأي على امتداد العالم العربي، ثم تراجعت عنها. والشعر المعاصر أساسه الرؤية إلى الشعر العربي، بارتباط مع خارجه، في ضوء قيم قادمة من الغرب هي تعديداً معيار المعاصرة، وهذا ما وجدناه عند كل من يوسف الخال أولاً ثم أدونيس لاحقاً، وما وافق مرحلة الدعوة من

كتابات موزعة هنا وهناك⁽⁴⁵⁾ والكتابة الجديدة موقف نقدي يشمل الممارستين النصية والنظرية في علاقتهما المنشبكة بالقديم والحديث، بالشرق والغرب، بالنهي والخارج النصي، بالمتنّج والمنسّوج ومعيد الإنتاج.

ولا تغيب المفاهيم الأساسية لحدائث الشعر العربي، منذ التقليدية، عن الاشتغال في الإبدالات النصية والنظرية في آن. فالنبوة، والحقيقة، والتقدم، والخيال (التخييل) تمارس فعلها في تحديد كل ممارسة نصية وتنظيرية، هي الشعر الحر والشعر المعاصر والكتابة الجديدة، بعد أن غيرت مكان تأويلها، سواء أكان مكان التقليدية أم الرومانسية العربية. واسترسال اشتغال هذه المفاهيم الموجهة للشعر العربي الحديث هو ما يجعل الحدائث ذات قاريخ طويل، وهي هنا بمظهر مغاير.

وفيدنا هذا المستوى الثاني لوضعية المصطلحات في تبصّر الفروقات النوعية بين النوى الدلالية واحتمال أنقّ مآرها. وارتباطاً مع ذلك نفهم كيف أن الشعر الحر حرص على انشداؤه إلى الرومانسية العربية، بل وجدّ مخرجاً ليلابم التقليدية، وكيف أن الشعر المعاصر توقف عند القضايا الأولية للعلاقة باللغة وخارجها، وكيف أن الكتابة الجديدة مشروع قائم على ما يسمّها كعمارة لها الاحتمال بالمتنّج والهائم، ولكن الكتابة الجديدة، كأفق آخر للمغامرة، تأخذ مكان الطرف الأقصى للشعر المعاصر، الذي هو يؤرّ الحدائث الشعرية لما بعد الحرب العالمية الشامية، وقد تحولت إلى محترلة التمدّد والاختلاف، على عكس ما ساد التقليدية والرومانسية العربية في تصوّرها للحدائث مهما كانت متباينة التصور في الممارستين معاً.

2 - وضعية المتنّ

أمدنا رصد المصطلح، في تاريخيته وأوضاعه، بما يُمكن أن نعتد به أمكنة القراءة، من غير ادعاء مقدّرتنا على استفاد مخزون بداية الإشارات التي وقفنا عندها، لأن المخزون أوسع مما يترأى عند الإطلالة، فضلاً عن كونه مُحتمياً يحدود القراءة. وما نستنتجه، بدءاً، هو الاختلاف الشاسع بين المتنّ الشعري التقليدي ومتنّ الشعر الرومانسي العربي من جهة، والشعر المعاصر من جهة ثانية. لقد انطلقنا من فرصة نوْفِر كل متنّ على عتبتين سفلى وعليا، وحاولنا في القسمين

145 لأدريس شهادة دالة بخصوص الشعر العربي المعاصر وعلاقته بالنموذج الأوربي. يقول أدونيس: «إني من جيل نشأ في صياح ثقافي كان الغرب الأوربي يهوديه، بالنسبة إلى العربي، كأنه الأب - الأب التقي خصوصاً والأب هذا هو الآخر / المير. وقد دخل في الفئات العربية، وشقها زمنها إلى إثنين، أي شقها في إلى إثنين الواحدة منهما لا تمارس الأحرى. وفي هذا كان الغرب الأوربي يهود كأنها هو أفق الإنسان، كإنسان، وكان على الفئات العربية أن تتحد به وبعيد - وكان هذا الأفق هو وحده المكان الذي يبتق منه معنى العالم وصورة في كنه. موافقه ج 42/41، 1981، ص.3.

السابقين البرهنة على صحة هذه الفرضية دوّما صعوبات قسرية، وها نحن مع الشعر المعاصر نتبين استحالة تطابق المتون جميعها مع بعضها بعضاً.

يُحيلنا وضع الحدّات الشعرية لما بعد الحرب العالمية الثانية، في العالم العربي، على ثلاثة متون هي الشعر الحر والشعر المعاصر والكتابة الحديثة. وهي متباينة من حيث بنائتها النصية واختياراتها النظرية إلى الحد الذي لا يكون الخلط بينها إلا ضرباً من الاستمرار في عمّامة السبولة النقدية التي تُسقط الإعلامي على الشعري والمعرفي. وهكذا فإنّ العنيتين السفلى والعليا مُجسدتان في كل من الشعر الحر والكتابة، وهما معاً مُتساكتان أو متصارعتان في الشعر المعاصر، بحيث يكون الشعر الحر قابلاً للأسس الرومانسية العربية بل ولأسس التقليديّة، فيما الكتابة تذهب بالعمّة العليا إلى طرفها الأقصى. وبذلك يظل الشعر المعاصر مشدوداً إليهما معاً من غير اقتراض وحود استمرار بين الممارسات الشعرية الثلاث،⁽⁴⁶⁾ وهو ما نرجئ تحليله.

وبهذا المعنى تكون الحدّات الشعرية، من خلال هذه المتون الثلاثة، مُختبراً لممارساتٍ وتطبيقاتٍ قبل أن تكون نموذجاً ذا ثوابت بنوية قابلة للانسحاب على المتون المتنوعة، كما هو الشأن بالنسبة للمتن التقليدي والرومانسي العربي.

1.2. مفهوم المُختبر

يعرف معجم لاروس Larousse المختبر بأنه «1/ محل مهياً خصيصاً لإجراء التجارب، والأبحاث، والتحصيلات العلمية و2/ جزء من قرص عاكس حيث نضع المادة الممددة للصهر». أما في لسان العرب فلا نثر على الكلمة، لأنها محدثة، وهي في جميع الأحوال تدور في الحوض الدلالي لفعل «خره الذي من بين معانيه «خبرت الأمر أخبره إذا عرفته على حقيقته»، ومن غير الاقتفاء المتماذي للأثر نخلص إلى تسييج «المختبر» بدلالة مُهَيِّمَةٍ هي أنه محلّ البحث في طبيعة العناصر واحتمالات تفكيكها من حال إلى آخر. وبهذه الدلالة أيضاً يكون الشعر المعاصر مكاناً للبحث في مُختل النص الشعري بغض النظر عن نوعية البحث وعناصره ونتائجه، وتعمّاً لمسار الاختبار الذي يشترط الشعر المعاصر نلتقي مع تاريخ المُختبرات النصية قديماً وحديثاً، لدى العرب وغيرهم. ولعل دلالة المختبر هي التي أدت بإزرا بتؤنّد إلى التحوّل من

(46) لا نقصد بإشهاد الشعر المعاصر إلى الشعر الحر والكتابة ما ترمي إليه باريك الملائكة من كلامها «مؤدى لقول في شعر الحر أنه يعني ألا يطغى على شعرنا المعاصر كل العلماني». قضايا الشعر المعاصر، ص. 33.

السائد في تبسيط التاريخ الأدبي. ولنا أن نتوقف عند رأيه لأهميته. يقول بَاؤند :

«إذا انطلقتم، في الأدب، بحثاً عن «العناصر الخالصة»، فستصلون إلى اكتشاف أن

لأدب كان قد أبدعته المجموعات التالية من الأشخاص :

1 - المبتكرون : الناس الذين عثروا على طرائق جديدة، أو الذين يمثل عملهم أول نموذج معروف لطريقة جديدة.

2 - الأساتذة : الناس الذين جمعوا عدداً من هذه الطرائق، واستعملوها بجدوة تضاهي المبتكرين أو تفوقهم.

3 - المبسطون : الناس الذين أتوا بعد السابقين، ولم يقوموا بما قاموا به.

4 - الكتاب الصغار الجيئون : الناس الذين لهم حظ الميلاء في فترة باذخة من أدب بلدهم، أو في فترة كان أحد فروع الأدب «في حالة جيدة». كممثل الدين كنوا سوناتات في فترة فانتني، أو مسرحيات شعرية قصيرة في عهد شكسبير، أو خلال السنوات العشر الموالية، أو كذلك أيضاً أولئك الذين كتبوا، في فرنسا، روايات وقصصاً كان فلوير قد أطلقهم على كيفية كتابتها.

5 - رجال الأدب : أي أولئك الذين لم يبتكروا شيئاً، ولكنهم اختصوا في حس أدبي معين. فلا يمكننا اعتبارهم كهرجال عظماء ولا ككتاب حاولوا أن يعطوا تصويراً كاملاً للحياة، أو لفترتهم بكل بساطة.

6 - المناريسون للموضة : ما دام المارئ لا يعرف الصنفين الأولين سيكون عاجزاً عن «تمييز الأنشجار من الغابة»، سيعرف «ما يحب»، سيكون «هاوياً» حقيقياً لكاتب. متوجراً على مكتبة كبيرة، وطباعات رائعة، وتجليد نادر، ولكنه سيكون عاجزاً عن ضبط درجة معرفته، عاجزاً عن تقدير قيمة كتاب بالنسبة للكاتب الأخرى، بل سيكون في حيرة شديدة من أمره، حينما سيجد نفسه أمام كتاب «في قطيعة مع التقليد»، بل حتى عندما يكون قادراً على امتلاك رأي حول كتاب مؤرخ بثمانين أو مائة سنة.

إنه لن يفهم مطلقاً لماذا سيكون مختصراً عاصباً من رؤيته وهو يتبخر برأي منتدل، عارضاً فضائل كاتبه الرديء المفضل»⁽⁴⁷⁾.

هذا الاستشهاد، القصير سبياً، مكثت إلى درجة غلبنا من التصنيف الذي تتجاذب فيه الأزمنة والأمكنة، وخاصة ما أصبحت عليه الممارسة النصية في العصر الحديث. ولن نلتجئ إلى تاريخ

الشعر والنقد العربيين لتبيان رسوخ رأي باؤوند في الواقع العثني⁽⁴⁸⁾ ولزومه في إعادة قراءة القديم والحديث معاً. على أننا مع الشعر المعاصر مطالبون بتفحصه، ولؤ مواربته.

2.2. حفريات النسيان

يفترض تصنيفاً إزرّاً باؤوند مباشرة حفريات النسيان، في الممارسة النصية، وهو ما نفتقده في العالم العربي. وما قامت به نازك الملائكة مقتصر على مصطلح الشعر الحر كمصطلح، وهو كما سبق وقلنا، غريب قبل أن يكون عربياً. وبمجرد ما تفكر في مشروع مباشرة حفريات النسيان، بحثاً عن المُبتكرين، كحد أدنى من برنامج المشروع، تتبين استحالة الإنجاز الكامل والفوري. إنه غير الممكن في راءن البحث. قد يرى البعض في ممارسة حفريات النسيان دعوة أخلاقية، تهدف إرجاع الحق إلى أصحابه. قد يكون لهذا الرأي صوابه. ولكن مباشرة حفريات النسيان دعوة بالأساس لتجديد التاريخ الأدبي كبحث في طرائق البناء النصي وأسراره، وهو ما يتقاطع مع بحثاً من غير أن يكون مُنصباً عليه. والصعوبات العملية التي تحول دون إنجاز هذا المشروع، حالياً، لا تمنعنا من التنصيص عليه، فما هو غير ممكن اليوم قد يصبح ممكناً في المستقبل القريب للشعرية العربية المفتوحة. وغير المُمكن، في المرحلة الراهنة من البحث، يدعم اختيارنا للأساتذة، حسب اصطلاح إزرّاً باؤوند، فينطبق أولاً على شعراء المركز الشعري، أي أولئك الذين جمعوا عدداً من هذه الطرائق واستعملوها بجودة تضاهي المُبتكرين أو تفوقهم، وإطلاق مصطلح الأساتذة على عينة شعراء المركز الشعري لا يعني أن يكون هؤلاء الذين سنأخذهم كمينة غير مبتكرين ضرورة. وما يدفعنا لترجيح مصطلح الأساتذة هو غياب المُعطيات الأولية التي لا بد منها للتمييز بين الصنّفين،⁽⁴⁹⁾ كما كان الشأن واضحاً في الشعر المحدث لدى القدماء على سبيل المثال.

وهؤلاء الأساتذة في المركز الشعري هم بدر شاكر السياب، وأدونيس، ومحمود درويش. ثم هناك محمد الخمار الكنوني في المحيط الشعري الذي كانت لممارسته وصية النص الصدى. ولا ريب أن مفهوم العتبة السفلى والعتبة العليا للنتن، كمفهوم إجرائي، سعيئاً من خلاله لضبط نسق المتنن التقليدي والرومانسي العربي، تعرّض لتعديلات مع الشعر المعاصر، كمتن مُستقطب وجاذب للمتنن المصاحبين له، الشعر الحر والكتابة الجديدة. والأساتذة الذين اختزنّاهم،

(48) إن تعديده بشار وبني بواس وأبي تمام كل مرتبطاً به المُبتكرين حسب تعبير بويود، وتقصده بهم على الخصوص العباس بن الأحمه ومسلم بن الوليد وعلي بن الجهم.

(49) لا يريد الدحول في النقاش الذي استمر طويلاً حول ما هو الأسبق للشعر الحر أو استعمال الأظورة كنموذجي فقط، وبالتالي العمل بين نازك الملائكة وبدر شاكر السياب أو بينهما وبين لوييس عوض أو جبرا إبراهيم جبرا

لصلاحياتهم الإجرائية، فعلوا في هذه المتون وتفاعّلوا معها، وخاصة أدونيس ومحمود درويش، بعد أن مات السياب قبل أوّان الموت سنة 1964. ويستمرّ مفهوم النصّ الأثر والنصّ الصدى قابلاً للتطبيق على نصوص المركز ومحيطه. فالنصوص الشعرية لمحمد الخمار الكنوني تثبت من جديد، وإلى حدود السبعينيات، كيف أنّ المحيط الشعري، وهو المغرب في دراستنا، ظلّ وفيّاً لنوعية العلاقة الواصلة بين المشرق والمغرب في حقل الإنتاج الشعري، باللغة العربية، في العصر الحديث كما في القديم (ولا نخترل هنا علاقة الشعر المغربي بالشعر الأندلسي في القديم أيضاً، كما علاقة المشرق بالأندلس)، وهي بذلك تنتمي لبنية متكاملة للإنتاج الشعري، لها وضعية النصّ الصدى. أما راهن الشعر المغربي منذ نهاية السبعينيات، وبارتباطه مع المحيط الشعري العربي، والإبدالات النوعية التي تشتمل بصت، فتهمج بعلاقة التجاوب، وهو ما نستبعد دراسته في هذا الكتاب. لذلك مجالُه، والوقت يستحوذ هو الآخر على القضايا. فلنترك الزمن يعمل فعله.

3.2. عيّنات

وبحسبنا مصطلح المختبر ثنائية على قسرية حصر الأسماء الأساتذة في ثلاثة. فالشعر المعاصر يضيق بالأسماء المحدودة، وقد كان من الممكن تكثيف وضعية هذا المتن باعتقاد النصوص لا الشعراء، نصوص تستوعب العتبين السفلى والعليا، وفي الوقت نفسه تستوعب المبتكرين والأساتذة على السواء. لهذا المنحى حجّته، على أنه مدعاة لتشتت لا سبل إلى تطويقه. وهذا ما يدعونا لقبول المعايير السابقة في اختيار عيّنة المتن، بالاعتصار على الأسماء التي حددناها، مع احتراق الدائرة المتلفة كلما وجدنا في المنعرج مثلاً، فتكون نصوص غير هذه الأسماء حاضرة من خلال العينة المهيمنة على التحليل، أو على حدودها.

ونصوص العينة التي نختارها للحقل الإجرائي هي :

(أ) بدر شاكر السياب : □ النهر والموت.

□ أنشودة المطر.

□ الميخ بعد الصلب.

(ب) أدونيس : □ ليس نجماً.

□ الإشارة.

□ هذا هو اسمي.

□ أول الاجتياح.

□ زهرة الكيمياء.

□ شجرة الكتابة.

□ قصيدة بابل.

ج) محمود درويش : □ ضباب على الميزاة.

□ أحمد الزعتر.

□ تلك صورتها وهنا انتحار العاشق.

□ سأقطع هذا الطريق.

د) محمد الخمار الكنوني : □ صورة الأضواء.

□ ورثاء الماء.

□ رماذ هسبريس.

□ قراءة في شواهد «القباب».

□ قصائد إلى ذاكرة من رَمَاد.

تنادي هذه النصوص على اتساعها. تلك هي المسافة الاستعارية لمصطلح المختبر، حيث تتكاثر العناصر والأدوات والتجارب وتتعاقد أو تتقاطع حالات التركيب والتشظي في آن. إن المناداة صيرورة متعاطفة الاحتفال، تهب نصوص أخذ شعراء العينة كما تفرع شجرة نسب النصوص لتسكن المختبر الجماعي. هكنا تبدأ الانشابات، التي لا أصل لها، بين داخل نصوص العينة وخارجها. تتجول مع النصوص - النواة إلى مركز يتخلل عن سلطته باستمرار وهي تستحضر أثناء التحليل نصوصاً لغير شعراء العينة، وفقاً لما طرحناه بصدد وضعية المتن في كليته.

3. أسمى نظرية

هناك من يرى على الدوام تطابقاً بين التصريح في النص الواصف وبين الممارسة النصية، فبرفع التطابق إلى حال الشفافية، وعنده يقرأ الضمني بالصرح، النص بالنص الواصف. إنه فخ نظري كثيراً ما فتك بالمسافرين في ليل النص. إن اللغة تخفي وتضمر، ذلك سرها وبه تختبئ. هذه الملاحظة الجزئية اُغتملت في قراءتنا للممتين، التقليدي والرومانسي العربي، وهنا نحن مرة أخرى نستضيء بها في قراءتنا للشعر المعاصر. ويكون رجوعنا إلى النصوص النظرية المهيمنة

ضرورة لاختبار حصيصة تصور الفعل الشعري لدى مختلف المنظرين لهذه الحداثة الشعرية، المجسدة في الشعر المعاصر بعبثاته واحتمالاته، قبل الشروع في قراءة الممارسة النصية ذاتها. وأهم المنظرين الذين سنركز عليهم هم نازك الملائكة ويوسف الخال وأدونيس، رغم أن أدونيس هو وحده الذي يدخل، من بين الثلاثة، ضمن عينة المقروء.

1.3. الشعر الحرّ: نازك الملائكة والمعيّار القبلي

يتحدد مفهوم الشعر الحر لدى نازك الملائكة، كما لدى أبي شادي قبلها، انطلاقاً من البنية العروضية. فالشعر الحر، حسب نازك الملائكة، «ظاهرة عروضية قبل كل شيء». ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيد ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعني بترتيب الأَشْطَر والقوافي، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة.⁽⁵⁰⁾ ويتصف الشعر الحر بثلاث مزايا رأت فيها أنها «المزايا الخادعة»⁽⁵¹⁾ وهي «(أولاً) الحرية البراقة التي تمنحها الأوزان الحرة للشاعر»⁽⁵²⁾ و«(ثانياً) الموسيقى التي تمتلكها الأوزان الحرة»⁽⁵³⁾ ثم «(ثالثاً) التدفق، وهي ميزة معقدة تفوق العيزتين السابقتين في التعقيد. وينشأ التدفق عن وحدة التفعيلة في أغلب الأوزان الحرة، فإنما يعتمد الشعر الحرّ على تكرار تفعيلة ما مراتٍ يختلف عددها من شطر إلى شطر»⁽⁵⁴⁾.

وتربط نازك بين المظهر العروضي والدلالة الاجتماعية، وذلك ما أبرزته في أربع قضايا. أولها «النزوع إلى الواقع»، وفي هذا تقول :

«تتيح الأوزان الحرة للفرد العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانتيكية إلى جو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العملَ والجُذْغَ غايتها العليا. وقد تلفت الشاعرُ إلى أسلوب الشطرين فوجده يتعارض مع هذه الرغبة عنده لأنه، من جهة، مُقيّد بطول محدود للشطر وبقافية موحدة لا يصح الخروج عنها، ولأنه من جهة أخرى حافِلٌ بالفنائية والتزويق والجمالية العالية»⁽⁵⁵⁾.

50 نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، م.س.، ص. 53.

51 المرجع السابق، ص. 26.

52 المرجع السابق، الصفحة نفسها.

53 المرجع السابق، ص. 27.

54 المرجع السابق، الصفحة نفسها.

55 المرجع السابق، ص. 41.

والشعر الحر بهذا المعنى خروج إلى عالم الواقع بعد أن غرق ما قبله في عالم «التزلف والفراغ»⁽⁵⁶⁾ أو ظل حبس «الجو الكسول النसान»⁽⁵⁷⁾ وتختتم هذه القضية الأولى بالجواب عن تساؤل يصل الخارج النعي بالنعي، حيث النزوع إلى الواقع والانشداد إليه يؤديان إلى مفهوم تمهيدية النص :

«وأما لماذا يصلح الشعر الحر للتعبير عن حياة ليس الجمال الحسي غايتها العليا، فلأنه كما أشرنا يخلو من رصانة الأوزان ويجعل غايته التعبير لا الجمالية الظاهرية. وهكذا تستطيع النظرة الاجتماعية أن تتبين في حركة الشعر الحر جنود الرغبة في تخطيم الحلم والإطلال على الواقع العربي الجديد دونما ضباب ولا أوهام»⁽⁵⁸⁾

وثنائيتها «الحنين إلى الاستقلال». ولهذه القضية بُعد نفسي أساساً. فالشاعر مطالب بقتل الأب :

«يحبُّ الشاعر الحديث أن يُثبِتَ فرديته باختطاط سبيل شعريٍّ مُعاصرٍ يضْبُ فيه شخصيته الحديثة التي تميز عن شخصية الشاعر القديم. إنه يرغب في أن يستقل ويبدع لنفسه شيئاً يستوحيه من حاجات العصر. يريد أن يكف عن أن يكون تابعاً لارث القيس والمتنبي والمعري. وهو في هذا أشبه بصبي يتحرَّق إلى أن يُثبِتَ استقلاله عن أبويه فيبدأ بمقاومتهم. ويمني هذا أن لحركة الشعر الحر جنوداً نفسيةً تفرضها، وكان العصر كله أشبه بقلام في السادسة عشرة يرغب في أن يعامل معاملة الكبار فلا يُنظر إليه وكأنه طفل أبداً»⁽⁵⁹⁾

ولا تخفي نازك أن العقوق لم يكن يستوجب قتل الأب. إن الشاعر الحديث «وجد في الثورة على القوالب الشعرية متنفساً لهذه الحرقة إلى الاستقلال فتار عليها»⁽⁶⁰⁾ وهذا ما جعل بعض الناشئين يظنون «أن الأوزان القديمة عاطلة عن القيمة وتعالوا حتى على القواعد الشعرية التي رسخت عبر مئات من سنوات الشعر واللغة»⁽⁶¹⁾

(56) المرجع السابق، ص. 42.

(57) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(58) المرجع السابق، الصفحة ذاتها. والاشهاد من صمد.

(59) المرجع السابق، ص - ص. 42 - 43 والاشهاد من عندنا.

(60) المرجع السابق، ص. 43.

(61) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

وثالثة القضايا هي «النفور من النموذج»، أي الخروج على «النمط الأولي» أو النمط المُهيمن عامة. وإذا كانت نازك قد جسدت الأب في القصة الثانية بامرئ القيس والمتنبى والمعري، فإنها هنا أيضاً تجمل من «نظام الشطرين» أباً آخر تستوجب عملية البحث عن الذات مقاومتَه :

«لقد وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجاً إلى الانطلاق من هذا الفكر الهنئسي الصارم الذي يتدخل حتى في طول عِبَارَتِهِ، وليس هذا غريباً في عصر يبحث عن الحرية ويريد أن يحطم القيود ويميش ملءً مجالاته الفكرية والروحية».⁽⁶²⁾

وبالتالي «لم تكن حركة الشعر الحر إلا استجابة لهذا الميل في العصر إلى الخروج على فكرة النموذج المتسق انساقاً تاماً».⁽⁶³⁾ وفعل القتل، في هذه الحالة، رغبة في الانشقاق من سلطة الحرم الأبوي للارتطام بالواقع والتعبير عنه.

وتتنظم القضية الرابعة وفق تسلسل منطقي يفضي إلى «إيثار المضمون». فالحياة الجديدة التي أصبح الشاعر العربي يعيشها تفرض شعراً يعبر عنها، ويكون المضمون، الذي هو الواقع الجديد، الموجة الرئيس في اختيار بيت شعري قادر على احتضان واقعٍ مغاير لم يعرفه الشعر السابق على الشعر الحر. وتلخص نازك الملائكة هذه القضية قائلة :

«وكانت حركة «الشعر الحر» أحد وجوه هذا الميل لأنه، في جوهره، ثورة على تحكيم الشكل في الشعر. إن الشاعر الحديث يرفض أن يقسم عباراته تقسيماً يُراعي نظام الشطر، وإنما يريد أن يمنح السطوة المتحركة للمعاني التي يعبر عنها. ونظام الشطرين، كما سبق أن قلنا، متسلط، يريد أن يضحي الشاعر بالتعبير من أجل شكل معين من الوزن؛ والقافية الموحدة مستبعدة لأنها تفرض على الفكر أن يبتد نفسه في البحث عن عبارات تسجم مع قافية معينة ينبغي استعمالها، ومن ثم فإن الأسلوب القديم عروضي الاتجاه، يفضل سلامة الشكل على صدق التعبير وكفاءة الانفعال، ويمسك بالقافية الموحدة ولو على حساب الصور والمعاني التي تملأ نفس الشاعر».⁽⁶⁴⁾

ويستلزم مفهوم نازك الملائكة للشعر الحر ضبطاً لأسسه النظرية، وموضحةً له ضمن شجرة نبيه، ويمكن تلخيص ذلك في النقاط التالية :

(62) المرجع السابق، ص. 45.

(63) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(64) المرجع السابق، ص. 46.

- 1 - تعريف الشعر الحرّ بالعروض، وهو ما يتحلى في مزاياه الخمس.
- 2 - أسبقية المثنى في بناء النص الشعري. وهو ما يوضحه رأيه في السطوة المتحكمة للمعاني.
- 3 - اللغة الشعرية متميّزة. وهو ما تقودنا إليه الخصيصة التعبيرية، لأن الشاعر «غايته التعبير لا الجمالية الظاهرية».

وإرجاع هذه الأسس النظرية لشجرة نسبها يتحقق من غير غناء. فالأساسان، الأول والثاني، مترسخان في النقد العربي القديم، بل إن الشعرية العربية القديمة أوسع، في تصوّره للشعر، من تصور نازك الملائكة. إن التعريف المروفي لدى القدماء لم يكن منفصلاً عن خصائص وعناصر نصية أخرى، وفي مقدمتها الصورة الشعرية، بتفرعاتها وتعارضاتها، كما أن أسبقية المعنى أساس نظري تقوم عليه الشعرية العربية القديمة برمتها. والفارق هو أن النظرية القديمة كانت تركز على المثلي، فيما التعبير عن الذات، ومفهوم التعبير عامة، يعود إلى الرومانسية الأوربية، وهو هنا، لا يتعارض مطلقاً مع الأرضية المعرفية التي شرطت الرؤية القديمة إلى الشعر.

وإذا كان استخلاصاً للأسس النظرية المتعلقة بالشعر الحر وموضعها ضمن شجرة سبها، قديماً وحديثاً، لا يتعيّن تفصيل الشرح والنقد فذلك لأننا قمنا في الجزئين السابقين بتحليل موسع لهذه الأسس ونقدها. ولربما كان ما يهمنا الآن هو الاستطاق الأولي للمسكوت عنه في تعريف نازك الملائكة للشعر الحر.

إن نازك الملائكة لا تتناول في كتابها انتساب الشعر الحر للشعر الغربي الحديث، في فرنسا أو إنجلترا أو أميركا. فهي تقدمه وتعزّفه، في المتن، وكأنه من ابتداعها، على عكس ما نحس به في المقدمة التي خص بها د. عبد الهادي محبوبية كتابها، حيث يثبت تعليق أختها إحسان، ضمن مشهد الإعلان عن «اكتشاف» الشاعرة للشعر الحر، وقد جاء فيه «إن غشاق الشعر الأوروبي سيفهمونها (أي قصيدة «الكوليرا» ولا شك».⁽⁶⁵⁾ فانتساب القصيدة «الأولى» للشعر الأوروبي لم يثر رداً من طرف الشاعرة على أختها، ولتجنّب الرد الفوري كما لسكوته عن هذا الانتساب، في متن الكتاب، دلالة في تعريف الشعر الحر وفي التقعيد الذي سيبحث به حدوده.

بتطلب ما تعريف نازك الملائكة للشعر الحر مقابلته ببعض التعاريف الأوروبية العامة، نختار الفرنسية منها، وذلك بغية فحص الحدود. جاء في معجم لورويير أن «الشعر الحر، يُطلق، في الشعر الكلاسيكي، على سلسلة من الأبيات التامة ولكنها ذات طول متفاوت وقوافيها

(65) لمراجع السابق ص 67، وقد سبق إنلانه في مدأة هذا العمل. ونازك، هنا، تلمي ما كان واضحاً لديها حول العلامة مع التفاهة الأوروبية وضرورة احصار. كما جاء في مقدمة شطايا ورماد راجع للهاش (6) من هذا الفصل أيضاً

مركبة بطريقة متنوعة (كما عند لأفونتين ومولير). ويُطلق الشعر الحر، منذ الرمرير، على البيت المتحرر من القافية ومن حساب المقاطع اللفظية Syllabes، معتمداً على العلاقات بين الصوائت والصوامت وعلى تعبيرية الإيقاع.

ورغم أن هذا التعريف يشير قضايا نظرية لها سندها في تعريفها بين العروض والإيقاع، والنتائج المترتبة عن ذلك في إعادة بناء نظرية الإيقاع، فإن ما يستوقفنا هو الفصل بين الشعر الحر لدى الكلاسيكيين وبينه لدى الرمزيين، وتبين في هذا الفصل أن بازك الملائكة تنصير للمفهوم الكلاسيكي للشعر الحر حين تجعله «يتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويُعنى بترتيب الأشطر والقوافي» وهي بذلك لم تتوسع فعل الزم في تعريف هذا الشعر، وكان ذلك طبيعياً في ارتدادها.

أما في تعريف الرمزيين فإن الشعر الحر كان متحاولاً مع رؤية شمولية للشعر وغير منحصر في «قصايا عروضية بحتة» كما تقول نارك الملائكة. فهذا ملازمي يقول:

«يوجد الشعر في كل مكان من اللغة حيث يوجد إيقاع، في كل مكان باستثناء الملتصقات والصفحة الرابعة من الجرائد. ففي الجنس المسمى شراً تؤخذ أبيات، عجيبة أحياناً، بكل الإيقاعات، ولكن لا يوجد في الحقيقة نثر: هناك الأبعدية، ثم الأبيات المضغطة بهذا الحد أو ذاك، والملتبسة بهذا الحد أو ذاك. فكلما كان هناك مجهود في الأسلوب كان هناك نظم»⁽⁶⁶⁾

بهذا الأفق المفتوح، الصادم، يأتي تعريف ملازمي ليقوص أتباع العد والقياس، وتصوراتهم المرتكزة على الوحدات «الثانية السابقة على المتعددة»⁽⁶⁷⁾ والمرجحة للطبيعة، في التصور الفيتاغورسي، على التاريخ، على «المقدس الكوني، ضد الفوضى التاريخية»⁽⁶⁸⁾.

إن «الشعر الحر»، حتى عند العروضيين المدرسيين، غير منضبط لقواعد صارمة، في الأوزان أو القوافي، كما فعلت ذلك نارك الملائكة، بل هو خاضع لتعريفات متناقضة من لدن الرمزيين أو السابقين عليهم. ومرد ذلك أن معنى «الشعر الحر» هو التعامل الحر مع الأوزان والقوافي، حيث الدات هي وحدها مصدر بناء قانون غير مُدْرَك للبيت الشعري. ومغامرة زكي أبي شادي تفيد أنه كان أكثر ستيحاً لدلالة «الشعر الحر» في الممارسة النصية الأروية. وإذا كانت نارك الملائكة أعطت الأسبقية للتأويل فإن اختزال النص إلى عنصره المروضي لا يقل إشكالية عن تأويل «الشعر الحر» ذاته.

Ma larmé Réponse à des enquêtes, Œuvres complètes. Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1979, p. 86. 66

Henri Meschonnic, Critique du rythme, op. cit. p. 569. 67

68 المرجع السابق، ص. 573.

وعلى هذا الأساس نرى أن نارك الملائكة لم تكن تبتغي تثبيت مطلق عروضي فقط، بل كانت، دونما علم ضرورة، ترمي لإحلال المطلق والمقدس محل النسبي والذاتي، رابطة بين تحررها وبين كلاسيكية أوروبية لا يمكن للشعر العربي أن يستمد حريته ضمنها أو في أفقها. وفي التعارض بين الزمن، الذي اختاره الشعر المعاصر، والتنظير، الذي اختارته نازك الملائكة، حدثت القطيعة بين ما كانت تريده للشعر وما كان يريد له نفسه. وفي هذا السياق نعر على مكان لجانب من النقد الذي وجهه يوسف الخال لنازك الملائكة، صاغه كما يلي :

«وماذا يعرف هؤلاء الطلبة الصغار عن قصيدة النثر ؟ يعرفون أن النثر نثر والشعر شعر، والفارق بينهما أن للشعر خصائص ليست للنثر؛ وأن أهم هذه الخصائص الإيقاع، وهو يجري على وزن تقليدي في القصائد التي يتوخى أصحابها نظمها على الوزن التقليدي، كما يجري على وزن ذاتي مستحدث ينسج من عمقيرة الشاعر وموهبته الفنية، وأن هذا الوزن الذاتي المستحدث قد يكون على أشكال إذا شئنا تصنيفها وقعت في ثلاثة : أولاً - الشعر المتحرر من القافية وهو ما يسمونه بالـ Blank Vers (وهو ما حاول الزهاوي، مثلاً، استحدثه في الشعر العربي كما ذكرت المؤلفة صفحة 160). وثانياً - الشعر الحر، وهو ترجمة ما يسمونه Vers libre بالفرنسية أو Free Verse بالانكليزية؛ وهو أيضاً ما اقتسته المؤلفة وأكرت على جبرا إبراهيم جبرا استعماله (صفحة 184) استعمالاً صحيحاً، أي بتحريره من أي وزن تقليدي، لا استعماله مزيفاً كما استعملته هي؛ وهو أيضاً الأسلوب الذي انتهجه محمد الماغوط، مثلاً، في ديوانه «حزن في ضوء القمر» الذي تعتبره المؤلفة نثراً لا شِعْراً فيه (صفحة 181). وثالثاً - قصيدة النثر، أو ما يسمونه بالفرنسية Poème en Prose وبالانكليزية Prose Poem وهو شكل يختلف عن الشعر الحر في آداب العالم بأنه يستند إلى النثر ويمو به إلى مصاف الشعر (فيما يستند الشعر الحر إلى الشعر التقليدي، ومن هنا التزاؤ الأعطش شكلاً) مكتسباً من النثر العادي عفويته وحريته وبساطة الأداء والتعبير وبُعده عن الخطابية ولهبونية البلاغة والبيانية، وكل ذلك مع الحفاظ، كالشعر الحر، على إيقاع ذاتي يحدث التوتر المرجو من الوزن التقليدي»⁽⁶⁹⁾

وتنتجاً من هذا الاستشهاد المطول توضيح الفروقات بين الوعي النظري لدى كل من نازك الملائكة ويوسف الخال، وهو ما يفضي بنا إلى رفع بعض الالتباسات التي تحتمل بها نازك الملائكة. ومن هذه الالتباسات أنها ليست مصدر اكتشاف الشعر الحر، سواء في العربية أو في غيرها، لأن الشعر الحر مُعطى أروبي قبل كل شيء، ومنها أيضاً أن عودتها للشعر الأروبي كانت ضرورية لاستحداث الشعر الحر في العربية، بالطريقة التي جاء بها في قصيدتها، وبالتالي فهي مسكونة بالغرب رغم أنها تطالب الآخرين بالانفكاك عنه؛ ومنها ثالثاً أنها استعملت التأويل الشخصي في قراءتها للشعر الحر في أوروبا وأمريكا، مما يعملي للاختلاف معها وضعية الاختلاف في الزمن الأروبي الذي لنا العودة إليه، لا بطلان العودة، بكل بساطة، كما تدعو لذلك، إنها متورطة في الآخر، تصوراً وممارسة، ولكنه تورط يفي الزمن، ثم يسكت عنه، وفي هذا انتصاراً لتقليد يتوهم الثام الذات وصفاءها.

2.3. الشعر المعاصر

إن الكتابات النظرية الخاصة بهذا الشعر واسعة من حيث الكم على الأقل. وسنقتصر على صين فقط لكل من يوسف الخال وأدونيس لافتراض كونهما يلخصان أهم الأسس النظرية التي تصدر عنها النصوص الواصفة برمتها لمس الشعر المعاصر. ونفضل عرض التصور العام كل منهما على حدة، وتعيين المؤلف والمختلف بينهما في مرحلة تالية.

1.2.3. يوسف الخال : المعاصرة والحياة

وضع يوسف الخال أسسه النظرية لمفهوم الشعر المعاصر في بيانه المعنون بـ «مستقبل الشعر في لبنان»، وقد لمسه في الصفحات الأولى من هذا الفصل، وأثبتنا النقاط العشرة (راجع الهامش 27) كما وردت منتظمة في برنامج الفعل الشعري، وهو ما يعطينا من إعادة إثباتها في هذا المقام. ويمكن استخلاص الأسس النظرية في ست قضايا هي :

- 1 - اللغة الشعرية لغة متعددة، (النقاط 1، 6، 10).
- 2 - الشعر صورٌ ومفجّم وإيقاعٌ، (النقاط 2، 3، 4).
- 3 - القصيدة بناء يعتمد الوحدة، (النقطة 5).
- 4 - أسبقية المعنى على المبنى، (النقطة 4).
- 5 - الشعر مرفقة، (النقطتان 7، 8).
- 6 - النص مشروط بالتداخل النصي (النقطة 9).

وتمدنا هذه الأسس لدى يوسف الخال بالوشيجة الدفينة بينها وبين الأسس النظرية للرومانسية عموماً، بل ولأسس الرومانسية الشعرية العربية تحديداً. وتتضح الوشيجة من خلال هذه الأسس جميعها بلا استثناء، وما يفرق بينها هو وظيفة اللغة المتعدية، فهي عند يوسف الخال ذات وجهة تعبيرية عن «التجربة الحياتية على حقيقتها»، ويضيف موضعاً أن حقيقة الحياة هي «التجربة وحياة الشعب» (القطعة 9)، أي «الإنسان - في ألبيه وفرجه، خطيئته وتوبته، حريته وعبوديته، حقارته وعظمته، حياته وموته -» (القطعة 6)، ثم «الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة. فالشعب مورد حياة لا تنضب، أما الطبيعة فعالة رائدة» (القطعة 10). وما ينتقد به يوسف الخال الوضع الشعري في لبنان⁽⁷⁰⁾ كان سق للرومانسيين ملاحظته، وفي طليعتهم جبران. وتظل وجهة التعبير هي وحدها الفاصلة بينهما، بمعنى أن تعبير الشعر «عن وضعية اجتماعية وروحية معينة» لم تستطع الرومانسية العربية بلوغه، حسب رأيه، لأنها «كانت تلتقي في النهاية بتقليد الرومانطيقية الفرنسية للقرن التاسع عشر، مع بعض البهارج المستقاة من مختلف المدارس الفنية في العالم».⁽⁷¹⁾

إن اختلاف وجهة التعبير، كما حدده يوسف الخال، بين الرومانسية العربية والشعر المعاصر، انسحب بحركة أعنف على موقف يوسف الخال من الشعر الرمزي من خلال نقده لديدوان سعيد عقل رندلي. وهذا الاختلاف المحوري، بين الشعر المعاصر وما قبله من متون الشعر العربي الحديث، في تحديد وظيفة الشعر، هو ما ساعد مجلة شعر على الاحتفاء بالشعر المعاصر.

ليست دراسته «مستقبل الشعر في لبنان» هي وحدها التي تهيئ لنا إمكانية ضبط الأسس النظرية للشعر المعاصر لدى يوسف الخال، فكتاب **الحداثة في الشعر** يضم دراسات سبق لأغلبها أن نُشر في مجلة شعر، وهي تتناول الشعر من أمكنة متباينة ومتكاملة في آن، حيث الرؤية إلى الواقع العربي، في عصره الحديث، تتفاعل مع موقع الإنسان في العالم، ولغة القصيدة تفتح في قضاياها وأسئلتها على قضايا التعبير والذات والبناء النصي، وحداثة الشعر تنادي على إبداعيته. محاور تتعالتق بينها وتدخل في نسج تأمل نظري يمثل هموم ومعاناة يوسف الخال في كتابة نص شعري حديث وفي ترسيخ وعي شعري ونظري يعطي لحداثة الشعر المعاصر بعداً شمولياً، يستقصي رحلته ويتأمل مأزقة بدون كلل.

ولكن جميع هذه الدراسات تجعل من «مستقبل الشعر العربي في لبنان» دراسة لها مرتبة البوابة النظرية التي تتمتع حولها التفاصيل والمناقشات، وكأنها تتكوكب في مسار سبقت الدراسة لأولى لرصد ملامحه واحتمالاته. إن يوسف الخال هو أكبر شعراء الخمسينيات سناً، فهو من مواليد 1917، وتجربته التي احتيرها في نيويورك لمدة سبع سنوات، ساعدت على بلورة آرائه

(70) يوسف الخال، **الحداثة في الشعر**، ص 67. وقد سبق إثباته في بداية هذا العمل.

(71) المرجع السابق، ص 66 - 67.

في الشعر وحداثته، محتكاً بالوضع الشعري في أميركا، ومفيداً من رؤاسته لتحرير مجلة الهندي (من 1952 إلى 1955). وهذا يجعلنا نكتفي، في هذه المرحلة، بدراسة واحدة، على أن نعود ثانية للدراسات الأخرى حتى تبين موقف الخال من القضايا التي سنعالجها لاحقاً.

على أن هناك عنصراً مهماً على عموم تنظيرات يوسف الخال، عبر فترات متواصلة، ولا يكاد يتحلى عنه، إنه ارتباط الشعر بالحياة والتعبير عنها. وبالعودة إلى دراساته نجد الإلحاح على ذلك مستمراً. فلنأخذ نموذجين هما «علامات في مسيرة الشعر» و«الحداثة نظرة حديثة إلى الوجود». يشير يوسف الخال إلى هذا العنصر في الدراسة الأولى على النحو التالي :

«حركة الشعر العربي الحديث، بعد منتصف هذا القرن، حركة ثورية تطويرية تنبع من داخل تراث الأدب العربي لا من خارجه، وهو حقيقة تفرضها اللغة العربية وثقافتها. فالحركة نهضة هدفها رفع النفس العربية إلى مستوى الحداثة، ولا صلة لها بالصراع المألوف بين الجديد والقديم أو بين الشباب والشيوخ. فهي قديم يتجدد مع الحياة، شأنها في ذلك شأن الولادة الجديدة.

فمن لا نحدد لأننا قررنا أن نجدد، بل لأن الحياة تتجدد فينا. فالمستقبل لنا، ولا حاجة بنا إلى صراع مع القديم. وإذا كان من صراع، فهو مع بعض دعاة الحركة الحداثية الجاهلين وشعرائها المزيفين»⁽⁷²⁾

ما في الدراسة الثاثة فيؤكد على ذلك أكثر من مرة قائلا :

«ومهما قيل في الحداثة يظل القول الأهم فيها أنها، في كل شيء، لا في الشعر وحده، موقف كيان من الحياة في المرحلة التي نحتازها. فهي ليست أشكالا يقتبسها الإنسان أو زينا يترى به، لأن المهم هو ما وراء الأشكال والأرياء»⁽⁷³⁾

و يضيف :

«والخلاصة أن الحداثة في الشعر لا تعتبر مذهباً كغيره من المذاهب. بل هي حركة إبداع تماشي الحياة في تنمُّها النائم ولا تكون وقفاً على زمن دور آخر فحيف بطراً تغيير على الحياة التي نحياها فتبدل نظرتنا إلى الأشياء، يسارع التعرُّ إلى التعبير عن ذلك بطرائق خارجة على السلمي والمألوف»⁽⁷⁴⁾

* مرجع السابق ، ص 93

* مرجع السابق ، ص 16

4 مرجع السابق ، ص 17

هذا الربط بين تحديث الشعر والحياة هو ما كان تحكم في مجلة شعر، منذ عدها الأول الذي تصدرته كلمة مختارة لأثرشيوولد مكليش تؤكد على هذا الربط، فأخذت بذلك مكان الافتتاحية. هنا يبدو لنا التفاعل بين آراء مكليش ورؤية يوسف الخال إلى الشعر.

كنا نطرقنا في مقدمة الدراسة (الجزء الأول، التقليديّة، ص.ص. 29 - 30) إلى أن بودلير ربط بين الحدائق والحياة، وهو ما سيفتح أفقاً للشعر في فرنسا، وهو نفسه ما كان انشغلت به جماعة الرومانسية الأولى (ج 2، ص. 17). حيث التفاعل بين الشعر والحياة أصبح مُستبداً بالقضايا النظرية والممارسة النصية. ويأتي ميشيل فوكو من مكان حفریات المعرفة ليوسع خطاطة الاهتمام بالحياة في القرن التاسع عشر الأوروبي، إذ «يكتمل التحول الذي أصاب هذا القرن فيما يلي : دخلت قوى الإنسان في علاقة بقوى الخارج الجديدة التي هي قوة التناهي، هذه القوى هي الحياة، الشغل واللغة : الأصل الثلاثي للتناهي الذي ستؤكد عنه البيولوجيا والاقتصاد السياسي وعلم اللغة»⁽⁷⁵⁾

تأكيداً أن يوسف الخال لم يكن أول من دعا، في الشعر العربي الحديث، إلى انتصار الحياة في الشعر. فخليل مطران وجبران خليل جبران والشابي، كنماذج مضيئة، كانت الحياة في الشعر وبالشعر مهم الأساس، حتى إن الشابي اختار أغاني الحياة عنواناً لديوانه. والفرق بين يوسف الحال وهؤلاء الرومانسيين لا يعود لكثافة المفهوم بقدر ما يعود لجهته. إن مفهوم الحياة لدى الرومانسيين العرب بالإجمال، كان محملاً ببذرة نيتشوية، فيما هو لدى يوسف الخال مؤطر بزرعة ثقافية. وموقف يوسف الخال من الرومانسيين، بهذا الصدد، لم يكن يركز لأسس معرفية بقدر ما كان وضع الشعر في لسان هو ما يقوده لهدم المسكن الرومانسي، دوماً عودة لمشهد مفهوم الحياة في القرن التاسع عشر. تقصد بوضع الشعر استحواذ سديد عقل على المشهد الشعري في الخمسينيات.

2.2.3. أدونيس : من الرؤيا إلى التخيل

ويظهر مكان آخر لدى أدونيس تشتت الزوايا في تكوينه. إنه وهج الابتداء الذي لا يشيع ودراسة أدونيس المعنونة «محاولة في تعريف الشعر الحديث»، إعلان عن هذا المكان الصاعد من صيرورة التكوين. فيما دراساته اللاحقة تترسخ على الدوام في الزوايا وصيروراتها حتى تبلغ حد هدم ذاتها.

⁽⁷⁵⁾ ميشال فوكو، «مقدمة»، في: «العلم والمعرفة»، ترجمة سيمون موبو، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1987، ص. 140.

أولى القضايا التي يصدر عنها مفهوم أدونيس للشعر المعاصر هو أن الشعر رؤيا، لم يكن أدونيس أول من قال بذلك في الشعر المعاصر هناك السبب أيضاً، ولكننا هنا بصدد أدونيس الذي يقول في مفتتح دراسته :

«إذا أضفنا إلى كلمة «رؤيا» بعداً فكرياً إنسانياً، بالإضافة إلى بعدها الروحي، يمكننا حينذاك أن نعرف الشعر الحديث بأنه رؤيا، والرؤيا، بطبيعتها، قفزة خارج المفاهيم القائمة، هي، إذن، تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها. هكذا يبدو الشعر الحديث، أول ما يبدو، تصوراً على الأشكال والمناهج الشعرية القديمة، ورفضاً لمواقفه وأساليبه التي استنفدت أغراضها»⁽⁷⁶⁾

والصدور عن الرؤيا يجعل الشعر «يتخلى عن الحادثة»⁽⁷⁷⁾ ولذلك «فهو يبطل أن يكون شعر «وقائع»»⁽⁷⁸⁾ وتتقدم الدراسة في تبیین دلالة الإبطال لتصل إلى القطيعة بين القديم والحديث بخصوص أسبقية المعنى على البناء النصي، ما دام «هناك تناقض بين الشعر والواقعية» كما يفهمها بعض شعرائنا المعاصرين : فالشعر هنا يتناول أفكاراً وآراء ومشاعر قبلية، قائمة في ذهنية الناس، ويقتصر دوره على غنائها - على تصنيفها وعرضها في إيقاعات. إن جوهر الشعر الحديث قائم على عكس القيم «الواقعية». إنه يبذل هرثوئياً «الواقع» هرثوئياً إبداعية، ويجد حقيقة خاصة وراء «وقائع» العالم. إن على الشاعر المعاصر، لكي يكون حديثاً حقاً، أن يتخلص من كل شيء مسبق، ومن كل الآراء المشتركة. إن هدف القصيدة الحديثة هي القصيدة نفسها، فهي عالم كامل. القصيدة العظيمة حركة، لا سكون، وليس مقياس عظمتها في مدى عكسها أو تصويرها لمختلف الأشياء والمظاهر «الواقعية»، بل في مدى إسهامها بإضافة جديد ما إلى هذا العالم»⁽⁷⁹⁾ ولا مناص في هذه الحالة من أن يصبح «الشعر الحديث مركز جاذبية لكل حقول الفكر»⁽⁸⁰⁾ حتى يمتدع الجزئية ويكتف الفعل الشعري في رؤياه للعالم التي أساسها الخلق المستمر للأشياء والعلاقات بينها، لا «الرؤية الأفقية» التي «تبدو فيها العلاقة بين الإنسان والعالم علاقة شكلية»⁽⁸¹⁾ وهذا ما لا تحتمله الخطابية الموروثة عن الشعر القديم بما هو «تفكك بنائي»

(76) أدونيس، «محاولة في تعريف الشعر الحديث»، مجلة شعر، ع 11، ص 1959. ص 79. وقد أعاد أدونيس نشر الدراسة نفسها في كتاب زمن الشعر، م. س. ص 7. بموازاة ذلك، عن عالم يتطل في حاجة إلى الكشف، وهي قولة للشاعر الفرنسي ريمي شار يستشهد بها أدونيس في هذه الدراسة. ونتمتع للنشر الأول للدراسة في مجلة شعر.

(77) المرجع السابق، ص 80.

(78) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(79) المرجع السابق، ص 80 - 81.

(80) المرجع السابق، ص 81.

(81) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

يتجدد مظهره في ممارسات شعرية حديثة وهي تكفي بـ «أساليب حديثة، إلا أن مضامينها قديمة». (82)

والقضية الثانية هي الشكل التي يرى أدونيس أنها أصبحت من مشاغل القرن العشرين «لأنها تتعلق ببناء الأثر الفني» (83) وما أثير حولها في القديم يظل غامضاً. ومن هنا يكون ارتباط الشعر العربي الحديث بالقديم يتحقق أساساً في «رفضه كرفض أبي نواس وأبي تمام لعمود الشعر العربي، ونحن نستطيع أن نرى في تمرّد هذين الشاعرين جذوراً غامضة بعيدة لتمرّدنا الحديث». (84)

ولكن الشكل تابع للرؤيا، ملزّم بأن يكون جديداً، وهو في السياق العربي «مغامرة للمعرفة، فطاقة المعرفة الخلاقة تظل فوق الأشكال الممكنة كلها» (85) وعلى عكس قصيدة الثبات تأتي القصيدة الحديثة محملة بـ «لا نهائية الخلق الشعري». (86) لا يكون للوزن بعد هذا أثر فاعل في تعريف الشعر عموماً، والحديث خصوصاً، فـ «لا يجوز إذن أن يكون التمييز بين الشعر والنثر خاضعاً لمنطق التركيب اللفظي، أو للوزن والثقافية، فمثل هذا التمييز شكلي لا جوهري، ومن جهة أخرى ليس الشعر نثراً سامياً أو نثراً معجزاً. إذ ليس الفرق بين الشعر والنثر فرقاً في الدرجة، بل فرق في الطبيعة». (87)

والقصيدة الثالثة هي اللغة، وقد انتقلت من كونها «لغة تعبير» في الشعر العربي القديم، كما في الرومانسي ولدى بعض الحداثيين من أنصار الشعر الحر والمعاصر، إلى لغة «الحلق» (88) فليس «الشاعر الشخص الذي لديه شيء ليعبر عنه، بل الشخص الذي يخلق أشياء بطريقتة جديدة». (89) إن الشعر لا يعبر عن خارجيه، ومعنى الكلمة في الشعر تجاوز للمعنى المباشر، أي أنه «لا يبد للكلية في الشعر من أن تعلو على ذاتها، أن تزخر بأكثر مما تعدّ به، وأن تشير إلى أكثر مما تقول. فليست الكلمة في الشعر تقديماً دقيقاً أو عرضاً مُحكماً لفكرة أو موضوع ما، ولكنها رَجْمٌ لخصب جديد». (90) وجود اللغة في المعنى العادي سفر نحو «الحقيقة الباطنية في شيء ما أو في لعالم كله». (91) وببد أن يكون الشاعر خادماً للغة مستسلماً لها يتحول إلى ثائرٍ عليها، يفجر فيها

82 المرجع السابق، ص. 82.

83 المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

84 المرجع السابق، ص. 83.

85 المرجع السابق، ص. 83.

86 المرجع السابق، ص. 84.

87 المرجع السابق، ص. 85.

88 المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

89 المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

90 المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

91 المرجع السابق، ص. 85 - 86.

«السحر»⁽⁹²⁾ فلا يعود للكلمة غير «أن تخلق الموضوع وتطلقه خارج نفسه»⁽⁹³⁾ حتى تستطيع التشكل في تركيب جديد «يتعرض فيه، من زاوية القصيدة وبواسطة اللفظ، وضع الإنسان المعاصر».⁽⁹⁴⁾

والقصيدة الرابعة هي الغموض. ووضعها الترتيبي دال، فهي مبسوطة بين القضايا الثلاث ومستخلصة منها، لأن الشعر، كروياً تخضع اللفظة للحقيقة «الباطنية»، هو بالضرورة خروج على المألوف وانتماء حتمي لمنطق «الغرابية»، الذي يتحرر من الصورة ليبنى الجدلية، ينسج من التأليف ليحتضن «التنافر»⁽⁹⁵⁾ كقانون يُبْنَى «حياتنا المعاصرة في عبثها وغللها»⁽⁹⁶⁾ لا سبيل لمنطق الخطابة أن يتوعب هذا الوضع الإنساني، كما أن «العالم المغلق المظلم هو من غير عالمنا الذي هو التصعد ذاته»، والشعر الحديث محاولة للنفاذ إلى أعماق الواقع، وراء المظاهر والطموح - وصوب الحارق والفائق»⁽⁹⁷⁾ وكل شعر يتنحل الغموض فاسد، ويبطل أن يكون شعراً بكل بساطة.⁽⁹⁸⁾

هذه القضايا الأربعة تستهدي بأسس نظرية يمكن عزلها على النحو التالي :

- 1 - الشعر رؤيا ذات بُعد فكري وروحي.
- 2 - الشعر بناء يعتمد الوحدة.
- 3 - الشعر إيقاع لا عروض.
- 4 - اللفظ الشعري لازمة.
- 5 - المعنى الشعري لاحق ومتمم.

تمحو دراسة أدونيس الحدود بين الشرق والغرب، بين القديم والحديث، في الوقت نفسه الذي تميد فيه بناء المفهوم. وتمنح هذه القضايا وأسسها النظرية المستوحدة عليها كل قارئ إمكانية قراءتها في ضوء التداخل النعني الذي يطرأها. ويتسع التداخل النعني، في دراسة أدونيس، ليشمل النصوص الشعرية، والنصوص الواسفة، قديما وحديثا.

(92) المرجع السابق، ص. 86.

(93) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(94) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(95) المرجع السابق، ص. 87.

(96) المرجع السابق، ص. 87.

(97) المرجع السابق، ص. 88.

(98) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

إن هذه الأسس النظرية تبعد عن مفهوم الشعر كارتجال أو كصناعة، وذلك ما ذهب إليه المفهوم العربي القديم، الذي لم يقبل كُله بالمحاكاة والتخييل، كما تختلف عن مفهوم الشعر كتمبير، وذلك هو المفهوم الذي صدرت عنه الرومانسية والشعر الحر وبعض ممارسات الشعر المعاصر في العالم العربي، وتلتقي معه كل من نازك الملائكة ويوسف الخال رغم التباين الموجود بينهما.

فالشعر كرؤيا، وهي الأساس الأول، انجذاباً كلي نحو المتخيل كنسق مبهين للفعل الشعري حسب أدونيس. وانسجاماً مع ذلك يتعرض أدونيس للجذور «الفاضة البعيدة» للشعر العربي الحديث في ترمذ أبي نواس وأبي تمام، دونما تفاؤل عن روني شار⁽⁹⁹⁾ ورامبو⁽¹⁰⁰⁾ وبودلير⁽¹⁰¹⁾ ولم يكن الوقت قد حان لذكر المتصوفة⁽¹⁰²⁾ واعتبار القرآن كتابة أو للاتباه للجرجاني⁽¹⁰³⁾. والأساس الثاني مشترك بين الرومانسية العربية والشعراء المعاصرين كما لاحظنا من قبل ومع ذلك فإن أدونيس يميز بين الدعوة لهذه الوحدة ونوعيتها المختلفة في الشعر المعاصر، ثم انتقاد عدم تحققها في العديد من النصوص التي تدعي الالتزام بها.

ومن غير مفاجأة نشر على العنصر الثاني المميز للقصيد المعاصرة، وهو الأساس النظري الثالث الذي ينقل إيقاع الشعر من الدال العروضي إلى الدال النصي. ويصح لنا هذا الأساس بفهم تقديم أدونيس لجبران كمفتّح للكتابة الجديدة، فاصلاً بين العتبة الأولى للشعر المعاصر وعتبتها العليا، أي بين نازك الملائكة وحركة الكتابة الجديدة.

ويتفاعل الأساس الثالث مع كل من الأساسين الرابع والخامس من حيث بناء مفهوم جديد يقطع حبل السرة مع كل تقليدية ومع المفهوم القديم بمجمله، وهو يركز على اللغة اللآزفة التي تأخذ دلالتها من البناء الداخلي للنص، ثم على إبطال أسبقية المعنى على المبنى، وقلب العلاقة بينهما. وهذه الأسس الثلاثة هي ما يخرج على المفهوم القديم المستنقِر في مفهوم نازك الملائكة، وعموم الشعر الحر، إضافة لبداية القطيعة مع الشعر المعاصر هو الآخر.

(99) المرجع السابق، ص. 80.

(100) المرجع السابق، ص. 83.

(101) المرجع السابق، ص. 87.

(102) يستخرج في الحديث صمم وهي التفرأ ككتابة ابتداء من بيانه الثاني حول «الكتابة الجديدة»، مواليف، ج 17، ص 18، 1981.

(103) راجع دراسة «العدالة / التجاور» من كتاب صدمة العدالة، الجزء الثالث من الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، 1978، ص. 279. وكان تناول الجرجاني في الصفحة الأولى لبعض أقسام صدمة العدالة في أواسط السبعينيات، نشره في صحيفة النهار العربي واليولي.

أما عن اعتبار القرآن كتابة جديدة فهو ما أشار إليه أدونيس في الفصل الثاني من كتاب الشعرية العربية حيث قال «لم يكن القرآن رؤيه أو قراءة جديدة للإنسان والعالم وحسبه وإنما كان أيضاً كتابةً جديدة». وكما أنه يمثل طبعة مع الحاطية على مستوى المعرفة فإنه يمثل أيضاً قطعة منها، على مستوى الشكل التعبيري.

الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، 1985، ص. 35.

ربما كنا توصلنا الآن إلى معرفة كيف أن الشعر المعاصر من خلال تحديد يوسف الخال وأدونيس، ذو أسس مشتركة، منها ما هو صريح ومنها ما هو مضمّر. الصريح ينطبق على أساس واحد هو أن «القصيدة بناء يعتمد الوحدة»، بل إن الشعر المعاصر يلتقي مع الشعر الحر في هذا الأساس. إنه أساس مشترك بين يوسف الخال وأدونيس ونازك الملائكة من جهة وبين الرومانسيين العرب من جهة ثانية، والتوكيد عليه لدى يوسف الخال وأدونيس أت من استرسال تحكم الخطابة وما تستتبعه من «تفكك بنائي» في القصيدة العربية الحديثة.

والأساس الثاني المشترك بينهما هو الفصل بين العروض والإيقاع، وإعطاء الامتياز للإيقاع في بناء القصيدة المعاصرة. إن كلا من يوسف الخال وأدونيس يعتبر أن «الشعر إيقاع لا عروض»، وهذا الأساس موجه مباشرة لنقد «الشعر الحر» كما أولته نازك الملائكة وابتغت تعميمه على الممارسة النصية الجديدة، ولكنه أيضاً دعوة مفتوحة لممارسة قصيدة النثر. ولم يكن غريباً أن يشأ اتجاه نصي داخل مجلة شعر يعتمد قصيدة النثر، وخاصة أنسي الحاج ومحمد الماغوط وشوقي أبي شقرا وجبرا إبراهيم جبرا ويوسف صايغ.

وهناك أساس ثالث مضمّر مشترك بينهما هو ما يسميه يوسف الخال بـ «روح العصر» التي هي «الروح العلمية»، وبها يكون الشعر معرفة، أي حقيقة وتقدماً، وأدونيس يسميه «الرؤيا» وقد أصبحت محملة ببعد فكري إنساني ينضاف إلى بعدها الروحي. وستظل هذه الأسس مشتركة لا بين يوسف الخال وأدونيس فقط، بل بين الشعراء والنقاد المعاصرين أيضاً، باختلاف التعريفات التي يتموضعان فيها.⁽¹⁰⁴⁾

خارج المشترك بين الأطراف المتعددة، هناك ما نقرده له مناقشة.

نلاحظ، في نص أدونيس، أن «الرؤيا» هي العنصر البائي لتنظير مفتوح باستمرار على مستقبله. إنها بذرة الاختلاف الذي سيميز أدونيس لاحقاً. وتتوقف قليلاً عند هذا العنصر لمحاولة استيعابه ضمن شبكة مفاهيم أخرى سيرف الزمن كيف يوجّهها، بفعل الأوضاع النظرية والاضغوطات الثقافية على السواء.

(104) يشير أدونيس، بطريقة غير مباشرة إلى الخلاف بين مفهومه وفهم يوسف الخال للشعر المعاصر في فترة مجلة شعر في هامش من الحلقة الثانية من «تأسي كتاب جديده»، وإصلاً بين هذا الاختلاف ومصية مجلة شعر يقول: «كانت المجلة ملتقى مرعباً لأفراد، ولم تكن لساناً ناطقاً، بل سمعاً جماعياً. هي، من هذه الناحية، مجموع نتاج هؤلاء الأفراد، وأهميتها هي في أهمية كل فرد على حدة. ومن هنا نلاحظ حين تنظر إلى المجلة كجماعة، وإن اشتركت هذه الجماعة في بعض أشياء كثيرة متعديده الجماعة بما ترضه ليس تنديداً بل تأطيراً، ذلك أن جوهر الجماعة، أية جماعة، إنما هو فيما تقبله، لا فيما ترفضه. فيما تطالبه أو تنفيه بعد أن ترفض وتهدم، ولم يكن حتى رفض هؤلاء واحداً. أما من حيث القبول ما لم يعاملوا ككُلٍّ، حتى في الأوليات».

إن أهم (ولربما أول) من انقاد نحو الرؤيا في الشعر العربي الحديث هو جبران خليل جبران،⁽¹⁰⁵⁾ بترابطها مع النبوة واجتلابها لكل من الحقيقة والتقدم والخيال. وسيختلف أدونيس في قراءته لجبران عن غيره، وخاصة نازك الملائكة ويوسف الخال،⁽¹⁰⁶⁾ لأنه يعتبره بداية البحث في الشعر العربي الحديث.⁽¹⁰⁷⁾ وعودة أدونيس إلى جبران، في هذا السياق، تعني، أولاً وقبل كل شيء، بحثاً عن شجرة نسب في الثقافة العربية الحديثة، ثم تعني، ثانياً، إلقاء ما تم رصدّه للرومانسية العربية من مشهد مآلٍ.

ولكن العودة إلى جبران لم تكن مصدر التنظير الأساسي لأدونيس، في هذه الدراسة أو في دراساته اللاحقة. لقد كان له موعد أسبق مع الرمزية الفرنسية أساساً، من بولدر إلى ملازمي وبول فاليري، ثم مع السريالية أيضاً. ولا شك أن العبور إلى الرمزية الفرنسية لم يكن مباشراً، لأن سعيد عقل كان قلبه منشغلاً في بناء شعر رمزي. مع ذلك اختلفت المقاربات والطرائق معاً، لأن العبور ثقافيّ تتحكم فيه مكونات غير موحدة بين سعيد عقل وأدونيس، ولا يقل العنصر العقائدي عن العنصر الثقافي عندما نكون أمام مثل هذه الحالة المركبة.

وإذا لم يكن يعنينا، هنا، أمرُ تحديد الرمزية، فإن اقترابنا من التصور العام للشعر لدى الرمزية سيكشف، هو الآخر، عن أن يكون شمولياً. فما نحن بصددّه هو الرؤيا التي تستحوذ على دراسة أدونيس. وتحديد الرمزيين الفرنسيين لها هو ما نعطيهِ الأسبقية.

جاءت الرمزية في فرنسا كموقف من سلطة الحضارة الصناعية، ومن سلطة العقلانية، ومن ثم كان أساس هذه الحركة الشعرية هو إبدال مكان التجربة الشعرية ومفهومها في آن. إنها حركة المأساة، بما هي محايدة للزمن والتاريخ. والمأساة تكمن في اختناق «الانفعالات، والأحاسيس، والرغبات، والأحلام، عالمي سريّ طالما عُدّ، وهو الذي نعيّنه بكلمة واحدة هي الروح»⁽¹⁰⁸⁾ وبالتالي فإن الرمزيين حاضوا صراعاً بدون تقسيط عاينته السكن في هذا المكان السريّ واستكشافه.

(105) يكفي أن نذكر بأن جبران عوّن مجموعة من موضوعات رؤياه، وهي في أعماله العربية واردة من دمج وابتسام (رؤيا، ص 259، ص 264) والخواص (ص 415) وعصّ أدونيس لجران دراسة مطوّلة بعنوان «جران خليل جبران» و«حديثاً / الرؤيا»، رابع صدمة الحداثة، ص 159.

(106) هذا الموقف مستخلص من عدم تعرض نازك ويوسف الخال لجبران بشكل أساسي.

(107) يقول أدونيس في مقدمة قصائد مختارة ليوسف الخال :

«الشعر العربي يحتضن، في هذه المجموعة أبعاداً كثيرة ويتنجر في أفاق متنوعة، ويشق طريقاً في أساليب التعبير لم يالها من قبل هذه المجموعة صورة عن مرحلتها الشعرية التي ابتدأت مع جبران وما تزال مستمرة»

يوسف الخال، قصائد مختارة، جميعاً مع مقدمة علي أحمد سيد (أدونيس)، دار مجلة شعر، بدون تاريخ، ص 27 والتشديد من عندنا.

(108) Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, Librairie Nizet, Paris, 1947 p. 403

للمريرين علاقة بإذغار الآن بُو، وما تقصده بودليز هو «التطهير في الهواء المُلَوَّى»⁽¹⁰⁹⁾ حيث «الشخصية تتحي والموصوعية... تنغمز فيك بطريقة غير عادية إلى الحد الذي يجعلك تأملُ الأشياء الخارجية تنسى وجودك الشخصي، وتختلط بها بعد لأي»⁽¹¹⁰⁾ هذه التجربة غير المعتادة في الرومانسية هي التي تحرر الذات من شرائطها الخارجية وتلقي بها، دفعة واحدة، إلى عالم آخر، له المجهول والفاتن، وعنده يكون الانتقال من حالة الواقعي والعيني إلى حالة الغيب، الذي هو «الأفكار المطرية» والذوبان فيها، فتكون «هذه الساعات الرائعة، احتفالات حقيقة للدماغ، حيث أشد الحواس انتباهاً تلتقط الأحاسيس البرنانة، والسماء بزرقها البالغة الشفافية تتخفي في ظلمة لا نهاية لها، والأصوات تترن بموسيقى، والمطرور تخفي عوالم الأفكار»⁽¹¹¹⁾

إن الغيب، أو اللامرئي حسب تعبير أدونيس، هو الذي تملك بودليز. ويأتي رامتو ليلع به الحالة الجلي رامتو شاعر الرؤيا بامتياز. نصوصه ورسائله دليل على ذلك. كان رامتو يرى أن «الدراسة الأولى للإنسان الذي يريد أن يكون شاعراً هو معرفته الشخصية، الكاملة بحث عن روحه، يراقبها، يحتبها، يتعلمها»⁽¹¹²⁾ وهذه الخبرة الأولية غايتها بلوغ حالة الرؤيا : «أقول إنه يجب أن تكون راثياً، أن تجعل من نفسك راثياً»⁽¹¹³⁾ ويلزم ذلك مجهود استثنائي «الشاعر يحمل من نفسه راثياً عن طريق تشويش طويل، عريض ومدرس، للحواس جميعها»⁽¹¹⁴⁾ وهذا التشويش الجدير هو ما تقوض به الذات الكاتبة معايير العقلانية، ومعايير الرؤية المألوفة والمعتادة للعالم الحاضرة والغائبة على السواء. وبه يكون الشاعر في حضرة تحررة لا تصطبها مقاييس المنطق المتعارف عليها، وبه أيضاً يبلغ المجهول، بعد أن تحررت الحواس من حدودها، واختلطت ببعضها في وحدة سرية لا تدركها أعراف الرؤية والقول. كل هذا بعيد عن العقلانية كما هو بعيد عن المسيحية، وقد قاومها رامتو معاً بضراوة لا تضاهي.

مع بودليز ورامتو كان للتصوف والإشراقية مكانهما في الرمزية الفرنسية. وسيكون سلك مسر مغير مع ملازمي. لن نشغل بالمسار ومنعرجاته. ما يستعجلنا، هنا، هو إضاءة مكان الرؤيا في الرمزية الفرنسية وإفادة أدونيس منها في صوغ نظيراته. لن استدع عجباً، هادويس نفسه

109 عن المرجع السابق، ص 149

110 عن المرجع السابق، الصفحة ذاتها

111 عن المرجع السابق، الصفحة ذاتها

112 عن المرجع السابق، ص 136 - 137.

113 عن المرجع السابق، ص 137

114 عن المرجع السابق، ص 137

كتب أكثر من مرة بهذا الشأن قائلاً :

«أحب هنا أن أعترف بأنني كنتُ بين مَنْ أخذوا بثقافة الغرب، غير أنني كنتُ، كذلك، بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسلَّحوا بوعي ومفاهيم تمكّنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة حديثة، وأن يحققوا استقلالهم الثقافي الذاتي. وفي هذا الإطار، أحب أن أعترف أيضاً أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية، من داخل النظام الثقافي العربي السائد، وأجهزته المعرفية. فقراءة بُودلير هي التي غيرتُ معرفتي بأبي نواس، وكشفتُ لي عن شعرته وحداثته. وقراءة مالاَزميه هي التي أوضحتُ لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام، وقراءة رامبو ونيرفال وبُريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية - بفرادتها وبهائها. وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلَّتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني، خصوصاً في كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية - الشعرية»⁽¹¹⁵⁾

هذه هي الصيغة الأخيرة لاعتراف (وتعريف) أدونيس بفعل التناقض الذي عبّر عن خلاله إلى الحداثة الفرنسية ثم منها إلى الحداثة العربية القديمة. وما يهمناء هنا، هو استيعاب عملية العبور في مرحلتها الأولى، التي تشهد عليها دراسته السابقة، وخاصة ما يتعلق فيها بعنصر الرؤيا، والتعبير عنه من داخل الثقافة العربية القديمة.

كان ذلك في أواسط السبعينيات عندما قام أدونيس بنشر سلسلة من الدراسات التي تأمل فيها الحداثة والشعرية العربية على السواء، ثم جمعها ضمن الجزء الثالث من الشايت والمتحول الخاص بصدمة الحداثة، بعنوان «الحداثة / التجاورة».

تتولّى هذه الدراسات، منذ البداية، تأمل عصر النهضة العربية الذي لم ينتج شعراً. وللبهنة على ذلك يعيد أدونيس «النظر في معنى اللغة الشعرية»⁽¹¹⁶⁾ لأننا «لا نقدر أن نفهم حاضرنا الشعري إلا في ضوء ماضينا الشعري»⁽¹¹⁷⁾ الذي يقدم لنا جوابين هما التعريف المروضي، ثم التعريف الثاني الذي يجد أدونيس في الجرجاني خير معبر عنه، لأنه يميز «من أجل توصيح

[115] أدونيس، الشعرية العربية، م.س.، ص. 86 - 87.

[116] أدونيس، الشايت والمتحول، الجزء الثالث، صدمة الحداثة، م.س.، ص. 206.

[117] المرجع السابق - الصفحة ذاتها

شعرية النص، بين معنيين : عقلي وتخييلي»⁽¹¹⁸⁾ ثم يضيف في الصفحات الموالية : «يحدد الجرجاني المعنى التخيلي بأنه «الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق، وإن ما أثبتته ثابت، وما نفاه منفي»، وبأنه «مفتنّ المذاهب، كثير المسالك، يكاد لا يحصر إلا تقريباً، ولا يحاط به تقسيماً وتبويباً». ويقول إن الشاعر يجد في التخييل «سبيلاً إلى أن يبدع ويّزيد، ويبتدع في اختراع الصور ويعيد»، وبأنه يكون فيه «كالمستخرج من معدن لا ينتهي»⁽¹¹⁹⁾.

بين التخييل والرؤيا، في تأويل أدونيس، وشيجة صامتة، ولكنها صرحت بنفسها في دراسات سابقة على هذه الدراسة، جميعها هي الأخرى في كتاب مقدمة للشعر العربي سنة 1971. وفي الدراسة الممنونة بـ «آفاق المستقبل»، التي يتضمنها هذا الكتاب، نجد الضني هناك صريحاً هنا :

«التخييل : وهو يعني شيئاً أشمل وأعمق من الخيال. فالتخييل هو رؤية الغيب. ومعنى التخييل نجده عند معظم الصوفيين، ونجده كذلك عند ابن سينا في كلامه على الإشراق»⁽¹²⁰⁾.

ثم تتمصح الوشيجة أكثر عندما يقول أدونيس :

«البديل الشعري للانهاية هو التخييل أو التصور، فالتخييل هو الملمح الأساسي الرابع في الحركة الشعرية العزمية الجديدة. وأعني بالتخييل القوة الرؤيائية التي تستشف ما وراء الواقع، فيما تحتضن الواقع. أي القوة التي تطلّ على الغيب وتعاينه فيما تنفّس في الحضور. تصبح القصيدة جسراً يربط بين الحاضر والمستقبل، الزمن والأبدية، الواقع وما وراء الواقع، الأرض والسماء»⁽¹²¹⁾.

كُنّا في الجزءين السابقين من هذا الكتاب ركزنا على جوف معنى التخييل عند الجرجاني، الذي يفوم لديه على «ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدعي دعوى لا طريق إلى تعميلها، ويقول قولاً يخدع فيه نفسه ويّرهبها ما لا ترى»⁽¹²²⁾. وهذا الموقف هو ما سندعي التماهي، لدى أدونيس، بين التخييل والرؤيا، بين القدماء والحديثين. وهنا نُطرح علينا إشكالية العبور من الثقافة الأروبية الحديثة إلى الثقافة العربية القديمة.

(118) المرجع السابق، ص. 287.

(119) المرجع السابق، ص. 291.

(120) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار المودة، بيروت، 1971، ص. 132.

(121) المرجع السابق، ص. 138.

(122) عبد الغافر الجرجاني، أسرار البلاغة، م.س.، ص. 239.

لقد أوضحنا، في سابق الدراسة (الجزء الثاني، الرومانسية العربية، الفصل II الخاص بالتخييل الشعري، وتحديدًا الفقرة (3.2) ص.129)، وضعية التخييل في الثقافة العربية القديمة، ووصلنا إلى أن التخييل مصطلح فلسفي استقاه الفلاسفة العرب من أرسطو، بارتباط مع مصطلح المحاكاة والتمثيل، واستعمله الجرجاني، مفيداً من أرسطو، ولكن ضمن استراتيجية مغايرة. فالجرجاني يفرّد للتخييل مرتبة أدنى من الاستعارة، وبذلك ينتصر للعقلي لا للتخييلي، لأن مشروعه هو إثبات إعجاز القرآن وامتيازَه على الشعر القائم على التخييل، ما دام يرفض الانسياق «للاواعي» للفلاسفة وراء تمجيد الأدب اليوناني القائم هو الآخر على التخييل. فالشعر لا يمكن أن يتشبه، من حيث نظمُه، بالقرآن، ومن حيث تخييلُه، بالأدب اليوناني. هذا هو مفهوم المراقبة لدى الجرجاني.

ولم يقبل المتصوفة بمصطلح التخييل، كما اعتقد أدونيس ذلك. إن للمتصوفة خطاباً يختلف عن خطاب الفلاسفة (وابن سبعين كان صارماً في تقده للفلاسفة عكس ابن عربي)، ومن ثم فإنهم ألغوا مصطلح التخييل، وبدله استعملوا مصطلح الخيال الذي يوليه ابن عربي مرتبة عليا، وعنه يقول :

«... ما أوجد الله أعظم منه [من الخيال] منزلة ولا أعم حكماً يسري حكمه في جميع الموجودات والمعدومات من مَخالٍ غيره، فليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم وجوداً من الخيال، وظهرت القدرة الإلهية.. وهو حضرة المجلى في القيامة وفي الاعتقادات [إلاه المعتقدات]...» (123)

وهذا التعريف للخيال يؤكد لنا المنزلة المخصوصة التي يضمه فيها ابن عربي، والمتصوفة، في الوقت ذاته الذي يتضح فيه اختلافه عن مفهوم الخيال لدى الرومانسيين عموماً، كما عند غيرهم في العصر الحديث. فالتقليديون استرسلوا في استعمال «الخيال» (وأحياناً إلى جانب التخييل كما لاحظنا ذلك في الجزء الثاني) مع إلغاء التعريف الصوفي له، وبعدهم جاء الرومانسيون العرب بتأويل مغاير للخيال مع التثبيت بالمصطلح، مفيدين من الرومانسية الأوروبية، وقد انقطعوا عن الثقافة العربية القديمة. ويأتي أدونيس ليلفي كل هذا التاريخ ويعود لاستعمال التخييل، مصطلح الفلاسفة والإعجازيين والبلاغيين، بمفهوم مجزأ من الجرجاني مع عدم الاصطدام بعمده العقائدي لدى الجرجاني، وأصلاً بينه وبين التجربة الصوفية التي ذكرنا أنها ترفضه كلية ضمن استراتيجيتها الشخصية.

إن الرؤيا بمعناها لدى الرمزيين، من يوذليز إلى زامبوتو، ذات بُعد صوفي إشرافي، يسطع بوشيته، وهي تتحاب (دون أن تتماهى) مع الخيال لدى المتصوفة ومع مفهوم الرؤيا لديهم، ولذلك فهي بعيدة عن مفهوم التخيل لدى أرسطو أو ابن سينا والجرجاني أو غيرهم. من هنا يكون عبور أدونيس من الثقافة الأروية الحديثة إلى الثقافة العربية القديمة مهدداً، بما هو به معبأ من تصوّر عام أروبي أو افتتان بإيقاع الكلمات، حيث يبدو إبدال كلمة الخيال بكلمة التحييل، بالعربية، ناتجاً عن سحر الكلمة قبل لزوم ضرورتها النظرية والمعرفية. وهكذا يصبح التأويل مباناً للتفكيك.

3.3. الكتابة الجديدة

1.3.3. أدونيس : ملامح واتجاهاتها

أ) يصعب أن نجد شاعراً أو منظراً، من غير أدونيس، ومن داخل الجيل الذي ينتمي إليه، يقدم لنا مفهوماً له قطيعة مع المفهوم السائد للشعر المعاصر. ويحدد لنا أدونيس في بيانه الثاني الذي يحمل عنوان «تأسيس كتابة جديدة» ما سماه «ملاح» الحدائق الشعرية، انطلاقاً من مصطلح «الكتابة الجديدة». وهذه «الملاح» هي :

1 - نفي المعلوم وإيجاب المجهول : يسعى أدونيس، منذ البدء، لهدم أحد المعايير الرئيسة في الرؤية القديمة إلى الشعر والتفكير والكتابة. فالانجاس في المعلوم، شعراً وتفكيراً وكتابة، يؤدي مباشرة إلى وضع يجعلنا «لا نفكر في الواقع ولا نكتب».⁽¹²⁴⁾

2 - إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية : إذ على الكتابة أن تتغير «تغييراً نوعياً»⁽¹²⁵⁾ حتى تصبح الخريطة التي كانت «عليها حدود الأنواع (...) بيضاء دون أدراج ولا رفوف».⁽¹²⁶⁾ وبطل المعيار الأساسي في تمييز نوعية المكتوب هو «درجة حضوره الإبداعي».⁽¹²⁷⁾

3 - الزمن الثقافي بدل الزمن الشعري : واتساع الزمن توق إلى تغيير «العلاقة في فعل الإبداع . لا تعود بين الخلاق وتراث سابق، بل تصبح بين الخلاق وحركة الحلق»⁽¹²⁸⁾، وهذا يعني أن التراث «لا يسبق بل يحلق»⁽¹²⁹⁾، والماضي «نقطة مضيئة»⁽¹³⁰⁾ لا بد من البحث عنها، و«جوهر القصيدة في اختلافها لا في اختلافها».⁽¹³¹⁾

(124) أدونيس، تأسيس كتابة جديدة، مواقف، ط1، ع 75، ص4.

(125) المرجع السابق، ص5.

(126) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(127) المرجع السابق، صفحة ذاتها.

(128) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(129) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(130) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(131) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

4 - الإنتاج حركة خلاقة: (132) بمعنى أن النتاج يكمن في حركة الإنتاج لا في النتاج ذاته، فهو صبرورة لا نهائية.

5 - الثقافة ابتكار : وهذا الملمح ذو علاقة بالسابق، فهو يوسع الإنتاج كحركة دائمة تتجه نحو المستقبل.

6 - الكتابة سؤال لا جواب : وبهذا يدعو أدونيس لاستبدال «مقولة الفهم» بمقولة «التأمل» (133) فالشاعر الذي كان يكتب ما يعرفه من المماني أصبح مؤسساً لمعانٍ هي «نتاج الكتابة» (134) وتكف الكتابة، بعد ذلك، عن أن تكون خاضعة لبداية معلومة ونهاية معلومة. وإذا كانت الكتابة قد تحلت عن أسبقية المعنى فإن القراءة بدورها، وهي تلك سبيل التأمل، ترى إلى القصيدة في مضائها لا في خطيتها.

نعتقد أن هذه الملامح الستة تغنيانا عن متابعة الحلقتين الثانية والثالثة، المنشورتين على التوالي في الأعداد 16 و17/18 من مواقف، لأنها تتضمن الأسس التي يتسع بها حقل الممارسة الدالة في الكتابة الشعرية، إضافة إلى أن أدونيس هو نفسه قد أعاد صياغة الحلقتين معا في «بيان الكتابة» وعيّر موقعهما (135).

وإذ يمكننا استخلاص ثلاثة أسس من هذا النص، لم تقع الإشارة لواحد منها قبل في كتابات أدونيس النظرية، وهي :

1 - محو الحدود بين الأجناس الأدبية.

2 - النص كفضاء.

3 - القارئ منتج لا مستهلك.

أما الملامح الباقية فهي تنتمي إما لمرحلة سابقة، وخاصة أساس أسبقية المبنى على المعنى، أي أساس اللغة اللازمة، وإما لحقل أوسع من الحقل الشعري، وهو الثقافة. ومع ذلك فإن هذا الاتساع سبقت إشارة أدونيس إليه بطريقة أخرى، وهو يزاوج بين الشعر والمعرفة في قوله بـ «الرؤيا» الشعرية. وما سيلي الحلقة الأولى، من «تأسيس كتابة جديدة» حول الكتابة والخطابة، عودة تحليلية لمسألة البناء النصي قديماً وحديثاً.

(132) هذه الفجوة نحيل في مواقف، ع 15، رقم (3) وهو مكرر، وصحح الخطأ في طبعة المصنف، م.س.، ص 7

(133) المرجع السابق، ص. 6.

(134) المرجع السابق، والطبعة ذاتها.

(135) رابع كتبه طبعة المصنف، م.س.، ابتداء من ص 301

إن أدونيس، وهو يتبنّى هذه الأسس الثلاثة، يرفع مستوى القطيعة مع الشعر المماصر ويدخلته، يقف على حدوده، فيما هو يندمج أكثر من ذي قبل في قضايا الحداثة العربية والغربية في آن، بعد أن انمكست مسألة عدم الفصل بين الأجناس الأدبية الغربية على الممارسة النصية العربية، وأصبحت الممارسات الدالة، والشعرية منها خصوصاً، تبحث عن أفقها الكوني، منذ شوقي، من خلال الشعر المسرحي أو من خلال البناء القصصي للقصيدة، وبعد أن تعرضت مسألة الأجناس الأدبية في الغرب أيضاً، وخاصة في فرنسا، لتدمير نظري ونصي ينتسب للرومانسية والرمزية، ويعثر على مغامراته الأخيرة مع حركة طليل كيل.⁽¹³⁶⁾

ويتعلق أساس محو الحدود بين الأجناس الأدبية بالأساسين اللاحقين، وهما النص كفضاء والقراءة كإنتاج. أتى أساس النص كفضاء عابراً في «ملاح» الكتابة الجديدة، ولم يتناول أدونيس في كتاباته الموالية. ولكن مجرد الإشارة إليه ذو دلالة في بناء مفهوم مغاير للحداثة الشعرية. إن مفهوم الفضاء في النص الشعري كان يستحوذ على النص القديم (سنعود إلى ذلك)، ثم أصبح مع المألومي مفهوماً نظرياً حديثاً يصريح بالمضّر في ممارسة ملاومي ذاته، وخاصة في قصيدته الشهيرة، ضربة تُرد،⁽¹³⁷⁾ ثم انتشر هذا المفهوم وتحول إلى عَرَضٍ من أغراضِ الحداثة النصية التي أفسحت لمفهوم النص كجسد أن يحتل مكان الرّحم بالنسبة للمفاهيم المتفرعة عن كامل تصور الحداثة الشعرية. وسكوت أدونيس عن هذا الأساس في الممارسة العربية القديمة، وخاصة الأندلسية، لا يعطيا فكرة دقيقة عن مفهوم الفضاء لديه.⁽¹³⁸⁾

أما القراءة، كإنتاج لا كاستهلاك، فهي من بين القضايا التي انتبه إليها أبو تمام حين أجاب عن سؤال: «لِمَ لا تقولُ مِنَ الشعر ما يُعرَفُ؟ ب: «وأنت لِمَ لا تعرّفُ مِنَ الشعر ما يُقال»،⁽¹³⁹⁾ وهي، مهما كانت تعكس خروج الشعر مع أبي تمام على الذوق العام، لا تعدى أن تكون من تلك الجذور البعيدة «الغامضة» على حد تعبير أدونيس، لأنّ أبا تمام لم يعرّ تماصاً مقولة الفهم بمقولة التأمل كما يدعو لذلك أدونيس دائماً، ومع هذا فإن قلب العلاقة بين الشاعر والقارئ

١٠ لا يتعمد أدونيس بمصادره النظرية الأوربية، وقد أثبتت عالمة سعيد ناسر أدونيس بحركة طليل كيل *Tel quel* في دراسته

لقصيدة أدونيس هنا هو اممي، راجع كتابها *حركات الانبعاث*، دار العودة، بيروت، 1979، ص. 94

⁽¹³⁷⁾ Mallarmé, un coup de dés, *oeuvres complètes*, op. cit., p. 455

⁽¹³⁸⁾ لا يتعمد أدونيس في دروسه، التي عمدت بالكلية دوراس عن الشعرية العربية، إلى مفهوم المصاحبي تاريخياً أو نظرياً، بل لا يتحدث عن الشعر الأندلسي إطلاقاً، حتى في دراسته السابقة، سواء في الثابت والمتحول أو تلك التي حص بها الكنتية والحطاية.

⁽¹³⁹⁾ أبو بكر الصولي، أحجار أبي تمام، تحقيق خليل محمود صاكّر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، بدون تاريخ، ص. 72.

ستعثر على مكانها النظري مع الحداثة الغربية،⁽¹⁴⁰⁾ وقد قام أدونيس بدراسة مستقلة بعنوان «من أدب الكاتب إلى أدب القارئ» لتفصيل أساس هذه القراءة كإنتاج ضمن «جمالية التلقي»، ولذلك فمعنى :

«أن تقرأ اليوم، مثلاً، نصاً شعرياً جاهلياً هو أن تقرأ سؤاله، هو أن نكتشف الأسئلة فيه. هنا الأفق، بما يختزنه من اللقاء الممكن معه، يشكل لنا، نحن قراءه، نصاً ثانياً داخل النص الأصلي. وهو، بقدر ما يوفر لنا تجارباً بين أسئلتنا وأسئلته، يكون حياً - «حديثاً»، أي غير مستنفد، على الرغم من كونه «قدماً». هكذا يندمج في أفق أسئلتنا القائمة، وهكذا تتمازج أو تتداخل الأفاق. وهنا يمكن كما أحسب، المعنى الأعمق للتراث ومعنى الأسمارية».⁽¹⁴¹⁾

هذه الأسس الجديدة التي أفتحتها أدونيس هي التي جعلته يقوم بفعل مزدوج له نقد الوضع الشعري العربي الحديث،⁽¹⁴²⁾ وبناء مفهوم منفصل عن السائد الشعري. ولئن كانت هذه الأسس، بمجملها، قد غيرت مكانها، قليلاً أو كثيراً، فإنها استمرت في التعرف على نقصاتها وإشفاقها. وتتوقف، هنا، أيضاً لنختبر وضعية العبور من الثقافة الأروبية الحديثة إلى الثقافة العربية القديمة، من خلال استعمال أدونيس لمصطلح جديد واجه به ممارسة شعرية أصبح معها مختلفاً، وانطلق به نحو نظير ممارسته النصية التي أفتحتها بقصيدة هذا هو أممي المنشورة في العدد الرابع من مواقف.⁽¹⁴³⁾

تأتي دراسة «تأسيس كتابة جديدة في سياق اجتماعي - تاريخي هو الهرمة العربية سنة 1967 وثورة الطلاب في فرنسا سنة 1968 والثورة الثقافية في الصين، كما تأتي في سياق شعري - ثقافي هو الممارسة النصية الجديدة لأدونيس وصعود الخطابات البنيوي في فرنسا بما لازمه من إعادة قراءة للماركسية والتحليل النفسي، في ضوء لسانيات سويسر وما تفرع عنها من دلائلية

(140) يمكن اعتبار أعار آل بو ثم شارل بودلير قاتحين لمهد شعري جديد، تطرح فيه مسألة اللغة الشعرية، ومن خلالها إبدال العلاقة بين الشاعر والقارئ، حيث أصبح الموصى اختياراً جمالياً يجرح على البوق السائد الذي كانت اتفهم الجمالية المشتركة تقدمه.

(141) أدونيس، من أدب الكاتب إلى أدب القارئ، مجلة الكرمل، بيروت، ع 5، شتاء 1982، ص 160، وقد سبق لأدونيس أن تناول مسألة القراءة في صدمة الحداثة، م.س، ص 310.

(142) نقدم هنا بعض نماذج نقده للشعر المعاصر وهي :

1 - النقطة الثالثة من «تأسيس كتابة جديدة»، الحلقة الثانية، مواقف، ع 16، ص 3.

2 - كتاب صدمة الحداثة، م.س، ص 295.

3 - من أحب الكاتب إلى أدب القارئ، مجلة الكرمل، ع 5، ص 158 - 159.

ولا ينبغي بطبيعة الحال النص المطول «بيان الحداثة»، كتاب فاتحة لنهايات القرن، م.س، ص 311.

(143) مواقف، بيروت، العدد 4، ص 89. وقد نشر أدونيس في العدد 11 قصيدة ثانية هي مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف، ص 91.

ثم في العدد 15 قصيدة ثالثة هي قبر من أجل نيويورك، ص 7. وهذه القصيدة الأخيرة نشرت في العدد 10 الذي يصح الجزء الأول من «تأسيس كتابة جديدة».

ومدارس لسانية أخرى، وترجمة أعمال الشكلايين الروس والإفادة من كل ذلك في إعادة قراءة الإنتاج الأدبي والفلسفي. تاريخ عريض (لا يَهَمُ الآن ما بقي منه) نفتقد مكاناً لاستقصاء تفاصيله في عملنا.

ضمن السياق الأول يمكن أن نفهم افتتاحية مواقف لمددها الأول، وخاصة فقرتها الأخيرة الموجهة لمعنى الإنتاج الثقافي ووظيفته، وقد حدّث ذلك على النحو التالي :

«هكذا تنهض مواقف :

إنها تقيض القبول، سلفاً، بما نرّفه أو يردّ علينا، بما كُتِبَ أو يُكْتَبَ لنا. إنها المبادرة والمخاطرة. إنها اقتبال المجهول والخوض في أحشائه.

الكتابة هنا نسج شبكيّ مسكون بالكون. هُجْسٌ كونيّ. تجييش وتكتيب. القصيدة أو المقالة كُتِبَت : لا تعود موضوعاً فنياً، بقدر ما تصبح فاعلية مُغيّرة.

والثقافة هنا كفتاح. وحدة فكر وعمل. إنها الثقافة التي لا تُعنى بتفسير العالم أو الحياة أو الإنسان إلا لغاية أساسية : تغيير العالم والحياة والإنسان. إنها الثقافة - الثورة»⁽¹⁴⁴⁾

ضمن هذا التوجيه الماركسيّ يمكن أن نستوعب معنى ووظيفة الكتابة الجديدة لدى أدونيس في تلك المرحلة بالذات. لم يكن أدونيس غريباً عن الوضعية النقدية في الثقافة العالمية. كانت الماركسية، وخاصة تأويلها الصيني، مركزاً جذب في العديد من مناطق العالم. والنقد الجديد، في فرنسا، كان منطلقاً من القراءة الجديدة للماركسية والتحليل النفسي واللسانيات وجسدتها في المفهوم المادي للكتابة، بحلاف الماركسية الرسمية آنذاك. لم تكن الأفكار والمواقف جاهزة.

ب) إن مصطلح «الكتابة» استعمله رولان بارط في كتابه الأول درجة الصفر في الكتابة، الذي نشر كتاب سنة 1953، ويصبح لهذا المفهوم حقل موسّع للتحليل كما ستصح له سلطة في إعادة ترتيب السّلالات الأدبية والممارسات النصية غير الأدبية. وبهذا المفهوم سيعوض النقد الجديد مفهوم الأدب، الذي هو الآخر مفهوم تاريخي محدّد في الاستعمال المتداول بالقرن الثامن عشر.

وتعويض مفهوم الأدب بمفهوم «الكتابة» لدى رولان بارط (الذي أفاد من مَوريس بُلانْشُ) ليس مجرد هروب من مفهوم إلى آخر، بل إنه، أساساً، إعطاء «وضعية إبيستيمولوجية جديدة» لمفهومي «الكتابة» و«داتتها»، حسب تعبير جُوليا كُريستيفيا⁽¹⁴⁵⁾. ومن ثم فإن هذين المفهومين

(144) مواقف، م.س.، العهد الأول، ص.4.

(145) Julia Kristeva, Polylogue, Coll. «Tel quel», Seuil, 1977, p. 31

المتلازمين، سياخنان، مند مويرس بلانشو، دلالة جديدة تحثها كريستيفا على هذا النحو :
 «سيفادان المتاهات النظرية للفكر المطلق وتأمل جوهر اللغة، لتبلغ، مع فوزي
 وناؤ وبلزك، والغطاب الأسطوري، والسياسي، والصحافي، والرواية الجديدة
 وطيل كيل Tel Quel، ونفضل الارتباط مع علم الاجتماع (الماركسية والسارتريه)
 والبنويوه (ليني ستروس) والطلية الأدبية، إضاءة جديدة، تبعاً لأطروحة ثلاثية
 جنية هي :

- مادية الكتابة (ممارسة موضوعية في اللغة) تفرض مواجهة مع علوم اللغة
 (اللسانيات، المنطق، الدلائلية)، ولكنها تفرض أيضاً تمييزاً عنها؛

- انفماؤها في التاريخ يستتبع أخذ الشرائط الاجتماعية والتاريخية
 بالاعتبار؛

- تحثها الجنسي يوحها نحو التحليل النفسي، ومن خلاله، نحو مجموع «نظام»
 جيدي، فيزيائي، جوهري»⁽¹⁴⁶⁾

قراءة كريستيفا لمفهومي «الكتابة» و«فاتها» لدى كل من بلانشو ورولان باؤ، تُهم في
 تعيين حدود «الكتابة» كما تُهم في رصد المعارف المتصقة بها، وهي اللسانيات، والماركسية
 والتحليل النفسي.

لقد كان رولان باؤ تناول «الكتابة» بالتنظير والتحليل في دراسات عديدة. ومن أجل
 الاقتراب المباشر منها فصل العودة إليها في الأعمال المتعددة، أولها كتاب درجة الصفر في
 الكتابة الذي يؤكد فيه أن الكتابة :

«منفرسة على الدوام هي وراء ما للغة، تنمو كنبذة لا كخط، وهي تُرعب. وسنجد
 بالتالي في كل كتابة غموض شيء هو في الوقت ذاته لغة وإكراه : إذ يوجد في
 الكتابة «طرف» خارجي على اللغة، هناك ما يشبه نظرة نية ليست هي نظرة
 اللغة. يمكن لهذه النظرة أن تكون، بكل باطية، ولعاً باللغة، كما في الكتابة
 الأدبية؛ ويمكن أيضاً أن تكون تهديداً بعقوبة، كما في الكتابات السياسية :
 فالكتابة مطالبة، منذ ذاك، بالالتحاق مباشرة بواقع الأفعال ومثالية الغايات»⁽¹⁴⁷⁾

هذا المنصر الأبعد عن اللغة في الكتابة، هو ما يُعطي للكتابة وضعية المواجهة والصدامية
 مع الأدب ومع تقاليده المعترف بها، وهي بذلك، «أخلاق الشكل، إنها اختيار الجو الاجتماعي

(146) المرجع السابق، الصفحة ذاتها

Roland Barthes, *Le degré Zéro de l'écriture*, Coll. Point, 1972, p-p. 18-19 (147)

الذي بداخله يقرّر الكاتب موضعة طبيعة لغته. (148) فالكاتب، بالنسبة لرولان بارط «هو من تخلّق له اللغة مشكلة، من يُعاني منها في العمق، لا من الأداتية. أو الجمال» (149) لأن الكاتب هو من يختبر اللغة ويمارسها بالسلب، يورط فيها الجسد كلّ ليمجّد اللا قاعدة، حيث المقدّ هو إلعاء العقد بدون هوادة. هنا تكمن الوظيفة الاجتماعية - التاريخية لكل من الكاتب والكتابة، وبها تُحدّد ثوريتها. عن هنا يقول بارط بصدّ قراءته لفليب سوليرز Philippe Sollers :

«لا يمكن للكاتب أن يُعرّف نفسه إلا انطلاقاً من عمله، والثورة في نظر هذا العمل، هي أساساً شكل. شكل الاختلاف الأخير، الاختلاف الذي لا يُشبّه. إن سوليرز بوجوده أمام وضعية تاريخية جديدة، يفيد منها : فهو يستغلّ المبدأ المحظور لمدة طويلة، والقائل بأن العلاقة بين الثورة والأدب لا يمكن أن تكون متشابهة، بل متماثلة فقط : وإلّا قما الفائدة من نسخ الواقع، ولؤ من وجهة نظر ثورية، ما دام ذلك استجارة باللغة البرجوازية بامتياز، التي هي بالضغط لغة النسخ» (150)

هكذا تصبح اللغة، في الكتابة، خارجة على كل نسخ للواقع، وخارجة على كل التصميمات التي ساقتها الملاغة (وعائلتها) وأخضعت لها النصوص دون تمييز، وخارجة على الفعل في اللغة والواقع. بذلك يلخصها بارط عندما يقول :

«وفي هذه الحالة يمكن إعطاء فكرة ثانية عن الكتابة، إنها ليست تزيينية ولا أدواتية، أي ليست في المرتبة الثانية، ولكنها في المرتبة الأولى، ساقطة على الإنسان الذي تغترقه لتأسي أفعاليها» (151)

ولذلك كان رولان بارط ميّز بين اللغة والكلام والأسلوب والكتابة في هداية كتابه الأول، ثم لاحق التمييز في كتاباته الموالية. ولا بد، هنا، من توضيح اختلاف الكتابة عن الأسلوب الذي يلجّ عليه بارط، فيعرّف الأسلوب على النحو التالي :

«مهما كانت رقة الأسلوب، فإن له على الدوام شيئاً خاصاً : فهو شكل بنون مقصّد، إنه منتج اندفاع، لا منتج نية، وهو شبيه بمتد عمودي ووحيد للفكر. مرآجه نموذج لستوى بيولوجية أو ماضي، لا لمستوى التاريخ : إنه «شيء» الكاتب، بهاؤة

(148) المرجع السابق، ص 15

Roland Barthes, critique et vérité, Coll. « Tel quel » Seuil, Paris, 1966, p. 46 (149)

Roland Barthes, Sollers écritain, Seuil, 1979, p-p. 53-54. (150)

Roland Barthes, Sade Fouquier Layrols, Coll. Point, Paris 1980, p. 80. (151)

وسجنته، إته غزلته. معايده وشفافه بالنسبة للمجتمع، خطوة الشخص المعلقة، ليس قط منتوج اختيار، ولا منتوج تأمل في اللغة». (152)

ويضيف إلى التحديد :

«إن الأسلوب، عكس الكلام، ليس له إلا بعد عمودي، يفوض في الذكرى المغلقة للشخص، يركب كشافه انطلاقاً من تجربة ما للمادة؛ فالأسلوب ليس على الإطلاق إلا استعارة [...] وممطرة هذا التحويل تجعل من الأسلوب نوعاً من العملية فوق - الأدبية، تحمل الإنسان إلى عتبة القوة والسحر». (153)

وإلى جانب هذا التعريف الصارم للأسلوب، هناك فصل بينه وبين الكتابة تتدخل فيه وضعية اللغة :

«اللغة والأسلوب قوتان عثاوان؛ الكتابة فعل للتضامن التاريخي اللعة والأسلوب شيئان؛ الكتابة وظيفة : إنها العلاقة بين الإبداع والمجتمع، إنها اللغة الأدبية وقد حولتها مقصدها الاجتماعي، إنها الشكل المخجور في نيته الإنسانية والمرتبطة بأزمات التاريخ الكبرى». (154)

على أن هذا التعيين الأساسي لحدود الأسلوب والكتابة يستتبع تعييناً آخر للحدود بين الكتابة والكلام والتدوين، وهي الأنماط التي عادة ما يقع الخلط بينها كما يقع بين الكتابة والأسلوب، فلا يبقى معه للكتابة ما يحميها من التباس اللغة الواصفة وانعكاساتها اللانهائية على تعيين مواقع فعل الكتابة. هنا ما يحده أيضاً رولان باژط :

«ليست الكتابة هي الكلام، وهذا التفريق بينهما حصل في السنوات الأخيرة على تكريس نظري، ولكن الكتابة ليست المكتوب أيضاً، أي التدوين؛ فأن تكتب ليس هو أن تدون. في الكتابة ما هو أكثر حضوراً في الكلام (بطريقة هستيرية) وأكثر غياباً في التدوين (بطريقة إخصائية)، بمعنى أن الجسد يعود، ولكن عن طريق غير مباشرة، مقيته، وموسيقية حتى تقول كل شيء بدقة، عن طريق المنعة لا عن طريق المتخيل (الصورة)». (155)

ج) هذه الشذرات النظرية التي استحوذت على رولان باژط وجماعة طيل كيل الموسعة، هي ذاتها التي انتقد بها أدونيس في ممارسته النصية منذ نهاية الستينيات، وفي كتاباته النظرية

Roland Barthes, Le degré Zero de l'écriture, op cit p. 12 (152)

(153) المرجع السابق ص. 13.

(154) المرجع السابق، ص. 14.

Roland Barthes, Le grain de la voix, Seuil, 1981, P. 12 (155)

التي كان «تأسيس كتابة جديدة» مَفْتَحاً لها. وكان أدونيس، بهذا، يواجه تاريخاً شعرياً يمتد عبر ما يقرب من عشرين قرناً. على عكس وضعية النقاد الجدد في فرنسا، ويواجه في الوقت ذاته صعود شعر الخطابة بعد 1967، أي الشعر الذي لازم الابتهاج بالثورة الفلسطينية، وهي الحالة ذاتها التي صاحبت المقاومة الوطنية اللبنانية للاحتلال الإسرائيلي، لأن شعر الخطابة ينتزع شرعيته من وظيفته :

«هكذا يبدو أن الالتباس الذي يحيط بالكتابة الإبداعية يتمثل، نظرياً، في تحديد طبيعة العلاقة بينها وبين الواقع المتحرك - حدثاً أو عملاً، من جهة، وبينها وبين النظام الثقافي السائد، من جهة ثانية. وهو يتمثل، عملياً، في كون الشاعر العربي الحديث يتحرك، إبداعياً، بين تقليدين : تقليد القديم، وتقليد المعاصرة اللذين يجعلان من الشعر، كل بمنظوره الخاص، عملاً وظيفياً» (156)

إن أدونيس يرفض وظيفية الكتابة الشعرية من مكان شوليٍّ للارتباط بين الشعر والثورة، أي :

«أنّ الخلل هنا لا يجيء من العلاقة بين الشعر والحدث، بحدّ ذاتها وبالضرورة، وإنما يجيء من نوعية هذه العلاقة ومستواها : النوعية وظيفية، والمستوى تبشيريٍّ إعلاميٍّ» (157)

وبالتالي فإن القصيدة في مثل هذه الحالة :

«تأخذ قيمتها من انتمائها إلى الحدث لا إلى الشعر، أي من موضوعها، ومن الموقف السياسي الذي تعلنه، وليس من شعريتها» (158)

بهذا، إذن، تكون الكتابة الجديدة لدى أدونيس ارتباطاً نوعياً بالثورة، أي هنأ شولياً لقيم المؤسسة السائدة، لا مجرد تمجيد بلاغي لما يتفجّر وينفجر في التحول الاجتماعي التاريخي.

على أن مفهوم الكتابة الجديدة يستند لقراءة البعيد في الممارسة النصية العربية، وبه يتسلّح أدونيس في المواجهة. من هنا نقول إن مفهوم الكتابة الجديدة يختلف عن مفهوم الكتابة. ولنا أن ثبتت بعض الملاحظات التي قد تضيء لنا ممكن الاختلاف بينها، أي قانون عبور مفهوم الكتابة من الثقافة الأروبية الحديثة إلى الثقافة العربية القديمة.

(156) أدونيس. سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، 1985، ص 172 - 173

(157) المرجع السابق، ص 176

(158) المرجع السابق، الصفحة ذاتها

1 - استعمل أدونيس مفهوم الكتابة ملتصقاً بصفات، أولها «الجديدة» ثم «الإبداعية» و«الشعرية». وهذه الصفات تطرح علينا أسئلة، ولربما كانت صفة «الجديدة» أسبق من غيرها. إن «الكتابة الجديدة» تفترض وجود «كتابة قديمة». ذلك هو حالها عند أدونيس الذي يجعل الانتقال من الشفوية إلى التدوين، في الثقافة العربية القديمة، انتقالاً من الخطابة إلى الكتابة، وهذا ما يشبه :

«الثورة الكتابية الأولى التي نشأت في وجه الخطابة، نثراً وشعراً، هي كتابة القرآن، فالقرآن نهاية الارتجال والبداهة».⁽¹⁵⁹⁾

ويوضح ذلك أيضاً : «نشأت الكتابة، كهيئة، مع تدوين القرآن».⁽¹⁶⁰⁾ إن الكتابة، كما رأينا عند بارط، تختلف عن التدوين، فالقرآن وصلّاً عبر يد المُنوّن الذي سمعه شفويّاً من النبي. وفي هذا المستوى الأول، الذي هو التدوين، يعتمد القرآن عن أن يكون كتابة. أما الثورة المعرفية التي أتى بها القرآن فهي كانت تواجه معرفة أخرى كانت عند الجاهليين سائدة.

2 - «الإبداعية» و«الشعرية» اللتان حصر أدونيس فيها الكتابة أدت إلى إلغاء الكتابة في غير هذين الحقلين، ومع ما يتعارض أيضاً مع مفهوم الكتابة لدى بارط. ذلك ما يؤكده أدونيس :

«وبعد نشوء الكتابة ورسوخها، صار النقاد يتحدثون عن نوعين من الكلام : الشعر والكتابة، أي الخطابة والكتابة، باعتبار أن الخطابة صنو الشعر [...] ولا يقصد هنا من الكاتب جانب الصناعة والمهنة، بل جانب الإنشاء، أي ابتكار أسلوب جديد، ومعاني جديدة».⁽¹⁶¹⁾

إنه انتصار الأسلوب لا سلطة الكتابة.

3 - إلغاء ما ليس «إبداعياً» ولا «شعرياً» يفضي إلى نتيجتين : الأولى أن الكتابة القرآنية والكتابة الإنشائية تخضعان لأساسي واحد :

«أصل إلى أن الجرجاني في تقده الذي عرضت منه، بإيجاز بالغ، ما يعنى في إطار هذه المحاضرة، يقدم نقضاً - يكاد يكون كاملاً - لمعايير الشفوية الجاهلية، ويؤسس معايير أخرى لشعرية الكتابة، يتلها من الأفق الكتابي الذي فتحه النص القرآني».⁽¹⁶²⁾

(159) أدونيس، الثابت والمتحول، الجزء الثالث صدمة الحداثة، م.س.، ص.23.

(160) المرجع السابق، الصفحة نفسها

(161) المرجع السابق، ص.25.

(162) أدونيس، الشعرية العربية، م.س.، ص.50.

وهذه المعايير هي التي توضح الأساس المشترك :

«فهو (أي الجرجاني) يرى أن «النظم هو الأساس في الكشف عن شعرية الكتابة أو النص».(163)

ولكن الجرجاني يرفض هذه الاستراتيجية، كما أوضحنا ذلك، فالنظم في القرآن له الاستثناء المطلق الذي لا يشترك فيه مع غيره.

والنتيجة الشاللية هي أن أدونيس يجد الكتابة متحققة في شعر أبي نواس وأبي تمام بالإضافة إلى النموذج المحوري الذي هو كتابة النفري، المتأخية مع كتابة ابن عربي.

وهنا تطرح علينا أسئلة أساسية. هل كتابة أبي نواس وأبي تمام هي كتابة المتصوفة مثل النفري وابن عربي ؟ ما الذي يحدد اللقاء بين الكتابات المتعددة ؟ كيف يوضع الصوفي كتابته، وكيف يوضعها الشاعر العباسي المتمرد ؟ قبل الإجابة عن هذه الأسئلة نورد رأياً لابن عربي في الكتابة هذا هو نصه :

«فإن تأليفنا، هذا وغيره، لا يجري مجرى التواليف، ولا نجري نحن فيه مجرى المؤلفين. فإن كل مؤلف إنما هو تحت اختياره، وإن كان مجبوراً في اختياره؛ أو تحت العلم الذي يثبته خاصة. فيُلقي ما يشاء ويمسك ما يشاء. أو يلقي ما يعطيه العلم وتحكم عليه المسألة، التي هو بصدرها حتى تبرز حقيقتها. ونحن، في توالييفنا، لسنا كذلك. إنما هي قلوب عاكفة على باب الحضرة الإلهية، مراقبة لما يفتح له الباب؛ فقيرة، خالية من كل علم؛ لو سئلت، في ذلك المقام عن شيء (ل) ما سمعت؛ لفقدتها إحساسها. فنهنا برز لها، من وراء ذلك الشئ، أمر بادرت لامتثاله؛ وألقته على حسب ما يحدث لها في الأمر. فقد تلقي الشيء إلى ما ليس من جنسه، في العادة والنظر، والفكر، وما يعطيه العلم الظاهر، والمناسبة الظاهرة للعلماء لمناسبة خفية؛ لا يشمر بها إلا أهل الكشف. بل ثم ما هو أغرب عندنا؛ إنه يُلقي إلى ذا القلب أشياء يؤمر بإحصائها وهو لا يعلمها في ذلك الوقت، لحكمة إلهية هابت عن الخلق».(164)

(163) المرجع السابق، ص. 44.

(164) محيي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، تحقيق وتقديم د. عثمان يحيى، تصدير ومراجعة د. إبراهيم مدكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، السمر الأولى القاهرة، 1972، ص. 264 - 265.

هذا الرأي نواة لتأمل نظري موسّع في مفهوم الكتابة والتأليف، ملزم بتوضيح معنى الكتابة ووظيفتها لدى المتصوفة. وهو ما لم يفكر فيه قديماً وما يزال غير مُنجز حديثاً. لا يرمي لذلك، هنا، قطعاً. ولكن الجواب عن أحد الأسئلة المطروحة أعلاه بحاجة إلى استشهاد آخر من ابن عربي هو التالي :

«فإن الحق - تعالى - الذي نأخذ العلوم عنه، يخلو القلب عن الفكر، والاستعداد لقبول الواردات. - هو الذي يعطينا الأمر على أصله، من غير إجمال ولا حيرة. فنعرف الحقائق على ماهي عليه، سواء أكانت الحقائق المفردات؛ أو الحقائق الحادثة بحدوث التأليف؛ أو الحقائق الإلهية. ولا نمتري في شيء منها. فمن هناك هو علمنا، والحق - سبحانه - معلننا. ورؤيا نبوياً، محفوظة، معصوماً من الغلل والإجمال والظاهر.

قال - تعالى - : ﴿وما علمناه الشعر وما ينبغي له﴾، فإن الشعر محل الإجمال والرموز والألغاز والتورية. أي : ما رمزاً له شيئاً، ولا لغزناه، ولا خاطبناه بشيء ونحن نريد شيئاً آخر؛ ولا أجملنا له الخطاب. وإن هو إلا ذكر﴾. لما شاهدته حين جذبه، وغيبناه عنه، وأحضرناه بنا عندنا، فكنا «سمعه وبصره». ثم ردّناهُ إليكم طهتدوا به في ظلمات الجهل والكرن. فكنا لسانه الذي يخاطبكم به. ثم أنزلنا عليه مذكراً ما شاهده، فهو «ذكر» له ذلك - وقرآن أي : جمع أشياء كان شاهدها عندنا - «مبين» - ظاهر له، لعلمه بأصل ما شاهده وعائنه، في ذلك التقریب الأنزه الأقدس، الذي نال منه - عليه السلام - (165)

لا شك أن التصحيح، الذي تقدمه لنا هذه الفقرة، عن الاختلاف، بين الكتابة الصوفية والشعر والقرآن، دالة في سياق السؤال عن العلاقة بين هذه الأنماط النصية، وهو ما يجعل إطلاق «الكتابة الحديدية» عليها جسيماً يستدعي اختزال تعدد الأنماط إلى نمط واحد، فيما هو تمددٌها يطوّح بنا بعيداً، حيث نظرية الذات الكاتبة وممارستها النصية تواجه مأزقها الذي لا فكاك لها منه. وهذه النظرية لا يمكن أن تكون معصية، ولذلك فهي من أسئلة الشعرية العربية المفتوحة. لهذه الملاحظات إمكانية امتدادها في أفق متعدد الاتجاه، ولكن الأساس، بالنسبة لنا، هو التقاط قانون عبور مفهوم الكتابة من الثقافة الأروبية الحديثة إلى الثقافة العربية القديمة. وإذا

كانت هذه الملاحظات تبرز لنا جانباً من الاختلاف النوعي بين مفهوم الكتابة والكتابة الجديدة، فإنها، من جهة أخرى، تفسّر لنا دلالة إضافة النعوت في استعمال أدونيس للمفهوم.

ومن ثم نرى أن المترسّخ، في مفهوم الكتابة الجديدة، لدى أدونيس هو إبداعيتها، أي أسلوبيتها، فـ «لغة المجازية درجات أرقاها الاستمارة»⁽¹⁶⁶⁾ وهو ما لخصه، على نحو مغاير في المبادئ الجمالية والنقدية الأربعة، تقديمها مختصرة كما يلي :

- 1 - «مبدأ الكتابة دون احتذاء نمودج سابق».
 - 2 - «اشتراط الثقافة الواسعة لكلّ من الشاعر والناقد».
 - 3 - «الظُرّ إلى كل من النص الشعري القديم، والنص الشعري المُحدث، في معزل عن السبق الزمني أو التأخر، وتقويم كلّ منهما بحسب جودته الفنية في ذاته».
 - 4 - «شوء نظرة جمالية جديدة - فلم يعدّ الوضوح الشفويّ الجاهلي معياراً للجمال والتأثير» بل صار هذا الوضوح، بعد، على العكس، تقيضاً للشعرية، كما يراها الجرجاني»⁽¹⁶⁷⁾
- وهذه المبادئ الأربعة تعود بمفهوم الكتابة الجديدة إلى ما سبق وطرحه أدونيس في دراسته الأولى «محاولة في تعريف الشعر الحديث»، وهي التي تعطي الامتياز لأفقٍ نقديّ تفتح فيه الحداثة على ماضيها الذي يظلّ تأويل الرمزية له مُتلكاً لسلطة لها تخضع الكتابة الجديدة.

2.3.3. محمود درويش : ضد الشعر التقليدي

نادراً ما يعلن محمود درويش عن انشغالاته وتأملاته النظرية بخصوص ممارسة نصية أصبح لها تاريخها، منذ 1964، وهو تاريخ صدور ديوانه الأول أوراق الزيتون إلى الآن (1990). مع ذلك فإن تأملات محمود درويش تنفجر في صيغة تصريحات صحفية أو كتابات تتلبس بقضايا تأخذ الشاعر إلى أسئلة تمس وجوده الجماعي والشخصي⁽¹⁶⁸⁾

على هذا النحو كان لدرويش تجاوب مع مفهوم الكتابة الجديدة، في فترة الغزو الإسرائيلي للبنان، وقد استدعاه الوضع الثقافي، في بيروت، وفي واجهته الوضع الشعري ونقده، بما هو محور مركزي للثقافة الحديثة، إلى تأمل الخطابات وما تحمله من جدل حول الشعر ووظيفته، ونورده، هنا، استشهاداً مطولاً، يستحقه درويش، لأنه يوضح قضايا منشبكة، ويدفع بسوقه إلى ما

166) أدونيس، الشعرية العربية، م.س.، ص. 47.

167) المرجع السابق - ص. 47

168) ينكر أصدر كتاب الرسائل المتبادلة بين محمود درويش وسميح القلم متحماً نظرياً بأهميته استنائه رجع الرسائل د. تومعال بشر الغار البيضاء، 1990.

لا ينتظره منه، عادة، بعض المهتمين بشعره. يقول محمود :

«وفي هذه اللحظة المحددة، حيث تحرك الطائرات أجسادنا، يطالب المثقفون المتحلقون حول جسد غائب بقصيدة تعادل قوة الفارة أو تقلب موازين القوى على الأقل. إذا لم تولد القصيدة «الآن» فمتى تولد ؟ وإذا وُلدتُ فيما بعد، فما قيمتها «الآن» ؟ سؤال بسيط ومعقد يحتاج إلى جواب مركّب كأن يُتاح لنا القول إن القصيدة تولد الآن : تولد في مكان ما، في لغة ما، في جسد ما، ولكنها لا تصل إلى الحجرة والورق. سؤال بريء يحتاج إلى جواب بريء لولا أنه مليء - في هذه الجلسة - بالرغبة في اغتيال الشاعر الذي يجرؤ على الإعلان بأنه يكتب صته.

ومن المثير للمرارة أن نتزع منذ زمن الفارات هذا الوقت للثرثرة، وللدفاع عن دور الشاعر الذي يستمد خاصيته من تاريخ كتابته الشعر في علاقته بتطور الواقع، أمام لحظة يتوقّف فيها كل شيء عن الكلام، لحظة تصوغ فيها الملحمة الشعبية تاريخها وإبداعها الجماعي. بيروت هي الكتابة لإبداعية المثيرة. شعراؤها لحقيقيون ومنشئوها ومقاتلوها وناسأ الذين لا يحتاجون إلى ترفيه وتشجيع على عودٍ مقطوع لأوتار، هم التأسيس الحقيقي لكتابة ستبحث طويلاً عن المعادل اللغوي لبطولتهم وحياتهم المدهشة. فكيف تستطيع الكتابة الجديدة، المحتاجة إلى كسل، أن تتبلور وتشكل في أوج معركة لها هذا الإيقاع الصاروخي ؟ وكيف يستطيع الشعر التقليدي - وكل الشعر تقليدي في هذه اللحظة - أن يصف هذا الشعر الجديد المختر في بطن الزلزال ؟ صبراً أيها المثقفون ! فسؤال الحياة والموت المهيمن الآن، سؤال الوجود الوجود الذي يصوغ شكله المادي والألوهي، أهم من السؤال الأخلاقي عن دور الشعر والشاعر»⁽¹⁶⁹⁾

يأتي استعمال مصطلح الكتابة الجديدة في هذا النص ضمن سياقين؛ السياق الأصغر هو الذي يحصر العلاقة بينها وبين الكسل؛ والسياق الأكبر هو الذي يضع الكتابة الجديدة مقابل الشعر التقليدي. والتمييز بين السياقين يضيء لنا وضعية الكتابة الجديدة، لأن محمود درويش لا يفاضل بين الكتابة الجديدة والبطولات التي تكتب الشعر الجديد، بل يعارض الكتابة الجديدة بالشعر التقليدي، الذي يريد أن يعادل القصيدة بقوة الفارة، ولذلك فهو يطالب المثقفين الذين تحولوا

إلى قناسة بمحاولة «تنص مفاهيمهم القديمة وأسئلتهم القديمة وأخلاقيهم القديمة»⁽¹⁷⁰⁾ إن نوعية المواجهة بين الناس والغازي الإسرائيلي رفع تأمل درويش من وظيفة الشعر إلى نوعيته، فليس المشكل هو أن تكتب قصيدة ولكنه مشكل أي شعر نكتب. إنها لحظة الإحساس بالخلل بين الوعي السائد والواقع النوعي، ومن هنا يكون درويش لاسماً لعنصر أساس في وضعية الكتابة الجديدة.

لم يبرز لنا محمود درويش خصيصة الكتابة الجديدة، ولا حدودها النظرية، بقدر ما استدعى حجتها أمام سيادة شعر تقليدي يترك الشعر في منطقة وصف الحدث واستنهاض الجياد، في زمن أصبح فيه الواقع العيني بغير حاجة لمثل هذه الوظيفة. وورع أن محمود درويش لم يطرح، بعد حدث الغزو، تصوراً نظرياً متكاملًا حول الكتابة الجديدة فإن نصوصه التي كتبها منذ أحمد الزعتر تعطي لممارسته الشعرية جهة لم تكن تألفها نصوصه السابقة. وهذا ما يدعونا للكشف عن أسرار هذه الجهة، في الوقت ذاته الذي علينا أن نراجع المفاهيم الاختزالية التي عادة ما ينهب ضحيتها شعر محمود درويش.

ودلالة تأمل، كهذا، في الكتابة الجديدة، بارتباطها المتفاعل مع مآرق الشعر التقليدي في لحظة يتعرض فيها الإنسان لسؤال الوجود، تكمن في الرؤية إلى الكتابة كأبدال له إمكانية إعادة صياغة وصية الذات الكاتبة في زمنها. ولسنا، بهذا الخصوص، ملزمين بقراءة نقدية، ما دام محمود درويش لم يتناول الكتابة الجديدة في أفق نظري يمس بناءها وعناصره، ولكننا، عكس ذلك، بحاجة لتأكيد أهمية مصطلح الكتابة الجديدة وما أشاعه من تأمل موسع يحررها من غبطة الدوغماتيات ومن محاكمتها في ضوء البدعة التي سارع التقليديون، بأصنافهم، ليحاكموا به الدعوة إلى ممارستها.

الفصل الثاني

حُرِّيَّةُ المُمَارَسَةِ النصِّية

1. بناء النص

تساءل الشاعر العربي المعاصر، كما تساءل الرومانسيون العرب، عن بناء النص الشعري. لم يَبْنِ هذا التساؤل بطريقة مباشرة على الدوام، ولكن تمتدُّ أنماط بناء النص أساساً، ثم التأمّلات والتحليلات النظرية المواكبة للممارسات النصّية تُثَبِّت التساؤل، تُنَحِّثُهُ وَتَهَبِّهُ شكلاً متحركاً لا يَبْنِي عن تغيير مكانه. أساس التساؤل توكّد عن الانشغال بتحديث الشعر العربي ثم تحول إلى همّ لدى الرومانسيين العرب في بناء نص شعري له شجرة نسبه في القديم العربي (المَوْشَخَات) أو الحديث الأوربي (السُّونَاتة) مع التباين في بناء هذين النموذجين وتفرّعاتهما. ليس ذلك غريباً، لأنّ التساؤل عن بناء النص يكفّ عن أن يكون عابراً بمجرد ما نستوعبه في بعده الأنطولوجي، أي في العلاقة بين الإنسان واللغة والكون. إنه، تحديداً، مسألة وجودية تتمدى المظهر الخادع الذي عادة ما نُسَيِّيه شكلاً.

1.1. مفهومان مُتَبَاعِدَانِ للبناء

1.1.1. ابن رشيق

قديماً كان الناقّد العربيّ يعتبر البيتَ المفرد أساس بناء النص. وهذا البيت الشعريّ هو الآخر متألّف مع بيتِ السكّن. يقول ابن رشيق في تعريفه الشهير:

«والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية : قرّاره الطبع، وسكّنه الرواية، ودعائمه العلم، وبنائه الدربة، وساكنه المعنى، ولا خَيْرُ في بيتٍ غير مسكون، وصارت الأغراض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية، أو كالأواخي والأوتار للأخبية، فأما سوى ذلك من محاسن الشعر فإنما هو رينةٌ مُسْتَانِقَةٌ ولو لم تكن لاستغني عنها.»⁽¹⁾

(1) ابن رشيق، الصنعة، مج 1، ج 1، ص 121.

وفي عيَابِ استقصاءٍ تاريخيٍّ مفصلٍ لمعجم مصطلحات الشعرية العربية، ومنها مصطلح البيت، نلاحظ أن ابن رشيقي ألف بين الأبنية والأخبية، وهذا التأليف بينهما يشير بشكل البداية والحضارة ودلالاتهما في تصوّر البيت الشعري. لئن تكرّر هنا ما ذكرناه (في الجزء الأول) من نقد مفهوم البيت كأساس للبناء الشعري، ما يهمنا قبل هذا وذاك هو هجرة المصطلح من البيت الذي يسكنه الإنسان إلى البيت الذي يسكنه المعنى. هذا هو المسكن «لرمزيّ». وهو أيضاً، رغم الحواجر المعرفية، البيت الوجودي، والبُعْد الوجودي للشعر. ولكنه بُعْد لم يفكر فيه القدماء، نقاداً وفلاسفة على السواء.

2.1.1. هيدجر

ونتقل مع هيدجر إلى العصر الحديث في أوروبا.

خص هيدجر مسألة البناء والسكن بدراسة فلسفية⁽²⁾ لنا أن نتعرض لها في لحظتنا الراهنة من التحليل، رغم ما تطرحه ترجمة النص الهيدجيري من الألمانية إلى الفرنسية ومنها إلى العربية من طرف عريب عن الفلسفة. في مقدمة البحث تعرضاً لمسألة بناء الموضوع العلمي. والبناء الخاص بالنص الشعري، والأدبي عامة، مختلف عن ذلك البناء، وهو برأينا أقرب إلى تأملات هيدجر التي تحتاج الإقامة فيها لمعرفة لم نبلغ عتبتها الأولى. يبدأ هيدجر في الربط بين البناء والسكني قائلاً :

«يبدو أننا لا نصل إلى السكني بغير «البناء». فلهاذا، البناء، هدف ذلك، السكني. وجميع البناءات، في هذه الحالة، ليست للسكني. إن جسراً، وبهو مطار، وملعباً، أو محطة كهربائية هي بنايات وليست مساكن. (...) ومع ذلك فإن هذه البناءات تدخل في ميدان سكنانا : ميّتان يتجاوز البنائيات ولا ينحصر كذلك في السكن»⁽³⁾.

ويتقدم هيدجر شيئاً فشيئاً في طرح القضايا الكبرى بتحديد العلاقة بين البناء والسكني. فـ «السكني والبناء هما بالنسبة لبعضهما في علاقة الهدف بالوسيلة، على أننا، ما لم يذهب فكرنا إلى أبعد، نفهم السكني والبناء كشطاطين منفصلين»⁽⁴⁾. ولكن البناء ليس فقط وسيلة للسكني،

(2) Martin Heidegger, *Butir Habiter penser*, in *ESSAIS et Conférences*, les Essais LXC, NRF, Gallimard, Paris, 1958, p. 170

(3) المرجع السابق، ص - ص. 170 - 171.

(4) المرجع السابق، ص. 171

وطريقاً تُؤدّي إليه. البناء هو قبل ذلك، ومن تلقاء نفسه، السكّنى»⁽⁵⁾. ومصدر الالتباس هو اللغة، ف «الإنسان يتصرف كما لو كان خالقَ اللّغة وسيّدها، في حين أن هذه هي التي تستبدُّ به»⁽⁶⁾. وباستحضار منسوّ اللغة (الألمانية) يتوصل هيدجر إلى «أنتا لا تسكن لأنّنا «نبنيّا» بل نبني ونبنيّا بقدر ما نسكّن، أي أنّنا السكّان وكذلك نحن في حدّ ذاتنا»⁽⁷⁾. وهكذا يكون فعلُ «السكن، (أي) الوجود في أمّن، يعني : البقاء منفصلاً داخل ما هو قريب مِنّا، أي داخل ما هو حرّ»⁽⁸⁾. ويكون «الشرط الإنساني كامناً هي السكّنى»، بمعنى الإقامة على أرض القانين.

ولكن «على الأرض» تعني قبل ذلك «تحت السماء». فهذه وتلك تعنيان إضافةً لذلك «البقاء أمام السماويين» وتتضمنان «الانتماء لمجتمع الناس». وبشكل الأربعة : الأرض والماء، السماويون والفانون، «كلّاً مُطلقاً من وحدة أصلية»⁽⁹⁾.

وحواً عن سؤال : ما معنى الشيء المبيّن ؟ يأتي هيدجر برأي مُلخّص، بعد تحليل نموذج الجسر، هو أن «الجسر، بطريقته الخاصة، يجمّع بالقرب منه الأرض والسماء، والسماويين والمائيين»⁽¹⁰⁾. ولأن «الجسر مكان»⁽¹¹⁾ فهو، كشيء، يُحدثُ فضاءً، إليه تدخل الأرض والسماء، والسماويون والفانون»⁽¹²⁾. هو المكان يُحدثُ الفضاء «لكن الفضاء بالنسبة للإنسان، ليس شيئاً يوازيه. لا موضوعاً خارجياً ولا تجربةً باطنيةً. ليس هناك الناس ثم الفضاء مضافاً، لأنني إذا قلتُ «إنسان» وفكرتُ بواسطة هذه الكلمة في كائن ذي نمط إنساني، أي الذي يسكّن، عندئذ أكون نقولي «إنساناً» أقصد الإقامة في الترتيب»⁽¹³⁾ قُرب الأشياء»⁽¹⁴⁾.

ويستمرّ التأمل هادئاً ليحيط بالمسافات المعتمة، التي أصبحت معروفة بالبنائيات، فنجدها هي الأخرى في النسق العام للتأمل. هكذا «وبما أن البناء هو تشييد الأمكنة، فهو، على هذا النحو، تأسيسٌ وجمّعُ الفضاءات أيضاً»⁽¹⁵⁾. فالبناء يتحول إلى شيء موجود، وبالتالي «فنحن فقط عندما نريد أن نسكّن نريد عندئذ أن نبني»⁽¹⁶⁾ وليس من حلٍّ لازمة البناء في المجتمع الراهن،

5 المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

6 المرجع السابق، ص. 172.

7 المرجع السابق، ص. 178.

8 المرجع السابق، ص. 176.

9 المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

10 المرجع السابق، ص. 181.

11 المرجع السابق، ص. 184.

12 المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

13 ترجمة للكلمة الفرنسية *quadrupartite*، وهي تعني هنا: الأرض والماء، القانين والسماويين.

14 المرجع السابق، ص. 186.

15 المرجع السابق، ص. 189.

16 المرجع السابق، ص. 191.

مجتمع ما بعد العرب، ومجتمع تزايد السكان، سوى «أن نعلم أولاً وقبل كل شيء كيف نسكن»⁽¹⁷⁾.

لا نتردد في رسم تلخيصنا لدراسة هيدجر بالشوية (ومن أين لنا غير ذلك ؟)، وما قد يشفع لنا قراءتنا المبثورة هو ما تنفيها من المودة لاحقاً إلى هيدجر. إن الشعراء العرب الحديثين، والمعاصرين من بينهم خصوصاً، يطرحون بصيغ مختلفة، مسألة بناء النص الشعري. إلا أن التأمل في رغبة البناء يبدو لنا مستحيلاً خارج البعد الفكري لفعل البناء، وهو ما لا تباشره القراءة المباشرة أو القراءة الإيستيمولوجية. مع ذلك نفرض علينا دراسة هيدجر إشكالية تأويل هيدجر أيضاً، خاصة وأن دراسته تتناول البناء والسكنى في واقعهما الملموس، لا في واقعهما الرمزي، أي في النص الأدبي، والشعري بالذات. نعم، إن هيدجر من كبار فلاسفة القرن العشرين الذين حبروا الشعر وعاملوه كخزان معرفي - فلسفي، ومن أشهر دراساته بهذا الخصوص ما كتبه عن هُلبُلُين وريِلِكَة وتَراكُل⁽¹⁸⁾. وما يسوغ تأويل دراسته عن البناء والسكنى هو توفر عنصر البناء النصي في الشعر والطرح المتجدد للشعراء عن كيفية السكن، لكن هناك قبل هذا وذاك قراءة هيدجر لهُلبُلُين المنطلقة من السَكنِ والبناء حيث إن «الشعر هو، بالدرجة الأولى، ما يجعل من السَكنِ سَكنًا»⁽¹⁹⁾ وذلك ما لا يتحقق إلا بالبناء «فالشعر، كسَكنٍ، هو «بناء»»⁽²⁰⁾. بهذا تنتقل من البناء الملموس إلى البناء الرمزي في الشعر وبالشعر.

2.1. بحثٌ عن بناء مسكنٍ حُر

لقد جعل النقد العربي القديم من البيت الشعري مسكناً للمعنى «ولا خيرَ في يثبٍ غير مسكون» كما قال ابن رشي، وبقدَرٍ ما يطرح هذا التعريف للسكن مسألة أسبقية المعنى فإنه يثير ضرورة السكن بتفاعله مع البناء. إنه مكانٌ «حُر» حسب هيدجر. ومن الدلالة البارزة في

M. Heidegger, *Approche de Hölderlin*, traduit de l'allemand par Henri Corbin, Michel Deguy, François Fedier et Jean Launoy, coll. Clistaque de la philosophie, NRF, Gallimard, Paris, 1968.

ثم كتاب

Les hymnes de Hölderlin, bibliothèque de Philosophie, Gallimard, Paris, 1988.

وكذلك دراسته عن ريلكه بعنوان :

Pourquoi des poètes ? In Chemins qui ne mènent nulle part Tel, Gallimard, Paris, 1986, p. 323.

وعن تراكُل

Acheminement Vers le parole. Editions Gallimard, Paris.

وعن دراسات هيدجر عن هُلبُلُين بالمرية راجع -

هَلبُلُين ومناهية الشعر، ص 2) من سلسلة العلوم الفلسفية، الخاص بإمّاوَتِن هيدجر، ترجمة فؤاد كامل ومحمود رجب، مراجعة وتقديم عبد الوحد بدوي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1964، ص - ص. 139 - 158.

Martin Heidegger, « L'homme Habite en poète », in *Essays et Conférences*, op. cit, p. 227 (19

(20) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها

موقف الشعراء العرب المعاصرين من البيت الشعري القديم، والبناء النهي عموماً، هو أنه لم يعد مكاناً حراً. فهذه نازك الملائكة تقول عن الشعر الحر: «إننا، مع الشعر الحر، بإزاء دعوة إلى دراسة الإمكانيات التي تقدمها أبحر الشعر العربي الستة عشر للشاعر المعاصر الذي يهيم التعبير عن حياته في حرية وانطلاق»⁽²¹⁾ ويقول صلاح عبد الصبور: «شغلت في السنوات الأخيرة بفكرة التشكيل في القصيدة، حتى لقد بتَ أؤمن أن القصيدة التي تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها»⁽²²⁾ وكذلك أدونيس الذي يقول: «لا نقصد أن نرفض الشكل، كشكل، بل كمادج مسبقة وأصول تقنية قبلية، نقصد أن يتحرر الشكل من كل قالب مفروض، وألا يخضع لغير الفن»⁽²³⁾ بل إن الناقد محمد النويهي يمزق العجاب وهو يؤكد أن هذه «الإباحة الواحدة» [عدم التزام الشاعر بعدد محدد من التفاعيل] في حد ذاتها قد مكنت الشاعر من تحرر كبير وأطلقته في ميادين واسعة ما كان يستطيع ولوجها في نطاق الشكل القديم ذي الحدود الضيقة»⁽²⁴⁾.

1.2.1. البيت معجن رمزي

إن تأكيد نازك الملائكة على «الحرية والانطلاق» أو صلاح عبد الصبور على «مبررات وجود» القصيدة أو أدونيس على التحرر من «كل قالب مفروض»، يتضمن أساساً الوجه الآخر لطلب الحرية، وهو تحول البيت القديم، والشكل القديم، إلى سجن، وهو ما ينافي الإقامة في مكان «حر». ولا عجب إن استعمل النويهي عبارة «نطاق الشكل القديم ذي الحدود الضيقة»، لأنها توسع معاني السجن الذي أصبح الشكل العربي القديم يتمركز فيه.

وإذا كان البيت القديم أصبح سجناً لحرية الذات الكاتبة في كتابتها، فهو كان في زمنه الماضي بيتاً حراً، لأنه كان يتدخل في ضمان حيوية النص، ومن ثم فإن البيت الجديد تكمن أهميته في تأجيل هذه الحيوية مجدداً داخل البناء النهي، بعد أن انطفأت حرارة البيت القديم. وهكذا فإن البيت الجديد ليس مكتسباً لأهمية مطلقة، ولا لحرية مطلقة، أو كما يقول يوري تيئاتوف:

«إن «البيت الجديد» كان حسناً، لا لأنه «أكثر موسيقية» أو «أجود»، ولكن لأنه كان يوجد حيوية في الملاقى بين مختلف العناصر. وهكذا فإن النمو الجدلي للشكل،

(21) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 19. والتشديد من عندنا.

(22) صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، 1969، ص 19. والتشديد من عندنا.

(23) أدونيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث، مؤلف، ص 83 - 84. والتشديد من عندنا.

(24) محمد النويهي، القضية الشعر الجديدة، ص 92. والتشديد من عندنا.

وهو ما يعدل ارتباط مبدأ البناء بالعوامل المتصلة به، ينقذ فيه الوظيفة البنائية⁽²⁵⁾.

إن البيت الجديد هو مسكن لذات كاتبة جديدة لها مستلزماتُها كما لها تاريخُها الخاصُ بها. ليس بيتاً لكل الأزمنة ولا لكل النوات.

ولس كان الشعراء أرادوا بناء مسكن شعري جديد، لأنهم لا يُوحّدون، كـشعراء، خارج هذا المسكن أو قبله، فقد سعى المقاد للكشف عن هذا المكان ومعرفة فضاءاته. نازك الملائكة تتحدث عن «الهيكل المُسطّح» و«الهيكل الهرمي» و«الهيكل الدُفني»⁽²⁶⁾، وعز الدين اسماعيل عن «القصيدة القصيرة» و«القصيدة الطويلة» ضمن «مُعاصرة الشعر المعاصر»⁽²⁷⁾، وكمال خير بك عن «القصيدة الأولى» و«القصيدة نصف المبنية»، و«القصيدة الفوضوية البنية» و«القصيدة المبنية»⁽²⁸⁾. وهذه نماذج⁽²⁹⁾ لأعادة البناء تتموضع جميعها في حقل تحليل المسكن الجديد ولكنها لا تحتضن إشكالية البناء من ناحية، ومساءلة معرفة السكن من ناحية ثانية، أي أن النص الواصف كَبَتَ البُعد الوجودي للبناء والسكن.

تجمع النصوص النظرية والنصوص الواصفة العربية الحديثة على أن البيت، هذا المسكن الشعري القديم، ضاق عن المعنى الجديد الذي يروم الشاعر الحديث «التعبير عنه» أو «خلقه». هو ذا المسكن القديم معرّضٌ للهدم، وقد بحث الشاعر عن «القصيدة» ككل وكنساء ليجدد السكن في عصر مختلف عن العصر القديم الذي كان البيت، بمعنييه البدوي والحضري، هو المكان الذي يهيء للفضاءات إمكانية وجودها. ولن نختار في إثبات الأقوال الدالة على ذلك. هنا أيضاً نكتفي بنماذج محصورة. يقول صلاح عبد الصبور: «وتتبع فكرة التشكيل من الإقرار أن القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات، ولكنها بناء متدامج الأجزاء، منظم تنظيمًا صارمًا»⁽³⁰⁾، وتقول نازك الملائكة: «لا ريب في أن الهيكل هو أهم عناصر القصيدة وأكثرها تأثيراً فيها. ووظيفته الكبرى أن يوحدها ويمنعها من الانتشار والانفلات ويكتمها داخل حاشية متميزة. ولا بد من الإشارة إلى أن الموضوع الواحد لا يفترض هيكلًا معيناً وإنما يحتمل أنه يصاغ في

(25) Jouri Tynanov, *la vers lui-même*, op. cit., p. 47.

(26) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، م.س.، راجع الفصل الأول من القسم الثاني للكتاب، ص 199 - 227.

(27) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، نساياه وظواهره المية والمعوية، دار العودة، الطبعة الثانية، بيروت، 1972، راجع الفصل الرابع من الباب الثاني ص 238 - 277.

(28) كمال خير بك، حركة العداثة في الشعر العربي المعاصر، م.س.، راجع الفصل الخامس من القسم الثالث، ص 349 - 370.

(29) ستمد دراستنا عن استقصاء المصطلحات البعيدة التي تمارس قراءة بناء القصيدة الممتنية للشعر المعاصر، وإيراداً لمداد دوى عير، بهدف التحليل والتشثيل الإحصاء والتصعيد.

(30) صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، م.س.، ص 19.

مئات من الهياكل بحسب اتجاه الشاعر وقدرته الفنية والتعبيرية. ومهما يكن فلا بُد لكل هيكل جديد من أن يمتلك أربع صفات عامة وهي التماسك والصلابة والكفاءة والتعادل»⁽³¹⁾ وتقول خالدة سعيد : «أن تمتاز القصيدة بالوحدة العضوية يعني أن تكون نسيجاً حياً متنامياً. وهذا مرتبط بصفة أخرى ظهرت في أواخر الخمسينيات، وكان السياب من بين القائلين بها، هذه الصفة هي القصيدة - الرؤيا. والنهر والموت» نموذج للقصيدة الرؤيائية.⁽³²⁾

2.2.1. أسبقية القصيدة

نلاحظ، إذن، أن هذه الأقوال تعطي لمصطلح «القصيدة» مرتبة المهيمن، بدل مصطلح البيت الذي كان في النقد القديم مهيمناً. فكيف نتأمل الإبدال الذي يشهد النص الواضف عليه ؟ هياك، في البدء، سكوت مشترك بين نقاد الشعر العربي الحديث عن موقف ابن طباطبا من بناء القصيدة، حتى ولو كان الناقد من المبتغين بالنقد القديم، مثل إحسان عيسى وعمر الدين إسماعيل، كمثلين فقط،⁽³³⁾ بل إن البناء النصي في الشعرية العربية القديمة، بمختلف اتجاهاتها، لا مفكر فيه في حديثنا النقدي، وهنا من بين ما يطرح إشكالية التراث ومصطلحه بالذات، وقد قُمتُ في مقدمة هذا البحث بإثارتها.

إن ابن رشيق، وهو يشترط مصطلح البيت بحوض دلالي، يؤلف بين الحضارة (الأبسية) وإسداوة (الأحبية). يترك تصور البيت معلقاً بين فضاءين، فضاء الصحراء وفضاء المدينة. العشاء الأول سابق للإسلام، وموماً وهو فضاء الشعر الجاهلي، أما الثاني فهو الذي ابتدأ، ضبطاً، مع تأسيس الدولة الإسلامية بجواضرها وعواصمها المدنية.⁽³⁴⁾ والانتلاف بين الدلالتين في الحوض

(31) باريك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، م.س.، ص. 201 - 202.

(32) خالدة سعيد، هركية الاندفاع، م.س.، ص. 190.

(33) يمكن الرجوع إلى كتب عمر الدين إسماعيل السابق ذكره، وكذلك لكتب إحسان عيسى الثلاثة

عبد الوهاب البهائي والشعر العراقي الحديث، دار بيروت، بيروت، 1955.

بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت، 1969.

اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 2، بدون تاريخ.

(34) يطعن ابن سلام تفسيراً لنقد الشعر في الحواضر لعدم توفر الحروب بين سكانها. وفي ذلك يقول :
دوبطائف شعر وليس بالكثير، وإنما كان يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الإغبياء نحو حرب الأوس والنخز، أو قوم يفترون ويعد عصبهم، والذي قلل شعر قريش أنه لم يكن بينهم مائة، ولم يحاربوا وذلك الذي قلل شعر عمن.

طبقات لبعول الشعراء، ج 1، م.س.، ص. 259.

وكان من قبل ذكر أمية تواجد الشعراء فيهم في ديمة ثم في قيس. راجع الكتاب السابق، ص. 40.

ويختلف المصنف عن ابن سلام في بواش كثيرة وقلة الشعر بين القبائل العربية في العاهلية فقال «وبو حبيبة مع كثره عدهم. وشدة بأسهم، وكثرة وقائعهم، وحسد العرب لهم على دارهم وتغصنهم وسط أمهاتهم حتى كأنهم وحدهم يمدون نكراً كلها. وبعد ذلك لم يرقبلة قط أقل شعراً منهم. وفي أعونهم عجل قصيد ورجز، وشعراء ورجازين. وليس ذلك لتمكن الحسب وأنهم أهل سفر، وأكادوا مرة، لأن الأوس والنخز كذلك، وهم في الشعر كما قد طبعه راجع كتاب الحيوان، الجزء الرابع، م.س.، ص. 380.

الدلالي يتحول فوراً إلى سؤال عن مفهوم الزمن في الثقافة العربية، وخاصة اللغوية منها والشعرية. ولربما كان هذا السؤال (وهو سبيل الفزوة) من بين ما يمهد لإعادة قراءة رأي ابن طباطبا الذي يرى أن على الشاعر أن يتأمل تأليف شعره، وتنسيق أبياته، ويقف على حُس تجاؤرها أو قُبْحها فيلام بينها لتتنظم له معانيها، ويتصل كلامه فيها، ولا يجعل ما قد ابتدأ وصفه وبين تسميه فضلاً عن حشو ليس من جنس ما هو فيه...»⁽³⁵⁾ ابن طباطبا من أهل القرن الرابع (توفي سنة 322 هـ)، وكلامه عن تأليف أبيات الشعر، مُجرداً عن كل تأويل، يتقدم برأيه في حدود الوعي الممكن بالشعر السائد في زمانه، أي أن بقاء الموشح وتفرعاته لم يخطر بباله، فضلاً عن كون بناء الموشح هو الآخر مسكوت عنه أو لا مفكر فيه لدى نقادنا الحديثين. ويكون التأمل القديم في بناء القصيدة راجعاً إلى إبدال وضعية الدال النصي، الذي هو العنصر الأكثر هيمنة على البناء الشعري. هكنا يكون شكل القصيدة دالاً يُؤرخ للذات الكاتبة فيما هو يؤرخ للكتابة نفسها. هو البناء ذو بُعد وجودي، وانتقال الشعر من بنية البيت إلى بنية المقطع ومنها إلى بنية القصيدة ترجع شجرة نسبه إلى القديم، وقد عرفت هذه الشجرة كيف تتجسد، بقوانين أخرى، في الحديث، منذ الشعر التقليدي إلى الشعر المعاصر. وفي هذا السياق نتذكر رأي أدونيس في شعر العصر المسمى بالانحطاط الذي يتلخص في أن فترة الانحطاط قد تكون «انحطاطاً بالقياس إلى شاعر عظيم كأبي تمام، أو أبي نواس، أو المتنبي، أو امرئ القيس، لكنها بكل تأكيد ليست انحطاطاً بالقياس إلى البارودي.

إنها على الأقل، حققت تطويراً أساسياً في بنية القصيدة وفي اللغة الشعرية، أما البارودي فقد تجاهل هذا التطوير، وعاد إلى الأشكال القديمة»⁽³⁶⁾ والتطوير الأساسي في بنية القصيدة يتمثل في أن القصيدة أخذت «تتحول إلى مقطوعة تدور حول فكرة واحدة أو موضوع مُحدّد، مما مهّد لوحدة القصيدة»⁽³⁷⁾

هذا الاستخلاص الأخير لأدونيس يحتاج لنقاش من طبيعة تاريخية وإيستيمولوجية تتركه لمناسبته، ونشير قبل ذلك إلى أن إحسان عباس فضل تعاملاً انطباعياً مع هذه المسألة المحورية في معرض تحليله للعوامل التي تحدد اتجاهات الشعر المعاصر فقال :

«في هذا اللون من الشعر - وليعذرني النقد فيما أقول - يظل كل سؤال عن الطريقة الشعرية والبناء الفني، شيئاً قالياً لغنى التجربة، ها نحنا معادلة صعبة :

(35) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص. 129.

(36) أدونيس، صدمة الحداثة، ص. 55.

(37) المرجع السابق، ص. 54.

تسلط فيها العفوية، ويتدفق فيها المدُّ العاطفي بحيث يكثر كل الحواجز ويطنى على كل ما حوله، ومع ذلك فمن ذا الذي يستطيع أن يقول إن الشكل العفوي، لا يخلق إطاراً فنياً، على خير ما يجب أن يكون عليه ذلك الإطار؟⁽³⁸⁾

وإذا كنا نذكر إحسان عباس، كإنسان، فإن الأسئلة التي تثيرها كلمته تتجاوز المعيار الأخلاقي. فكيف يمكن للبناء الفني أن يكون نالياً لمُنَى التجربة؟ وما معنى أن يخلق الشكل العفوي إطاراً فنياً؟ بل ما معنى الشكل العفوي؟ وتتأمل الأسئلة: لأي نسق اصطلاحى يمكن إرجاع الكلمات الموطنة في هذا السياق؟ كيف يمكن لنا أن نقرأ الشعرية العربية القديمة والشعر القديم معاً بصورة وتتخلّى عن هذا التصوّر في قراءة الشعر المعاصر؟ أسئلة تعصف بالبحث والباحث في آن، لأنها تتأسس في جوف أسئلة الشعرية العربية، وفي جوف الثقافة العربية

من قبلُ كان الشعراء العرب المعاصرون يطرحون في تنظيراتهم مسألة بناء القصيدة، متأملين في أرمته بأنماط متباينة من الوعي. ونأتى بنموذجين، هما صلاح عبد الصبور وأدونيس.

يقول صلاح عبد الصبور:

«وقد توجي كلمة «القصيدة الغنائية» بأنها مجرد غناء مُرسَلٍ تتشال فيه الخواطر والأحاسيس اشياءاً عفويةً تلقائيةً، بحيث لا يربط بينهما إلا التداعي، وفي ظني أن هذا المنهج في كتابة القصيدة كقولها بآنها كها، ويجعلها وجوداً هلامياً، يعسر الإحساس به. وفي ظني أيضاً أن ما ينقص كثيراً من شعرائنا هو هذه المقدرة على وضع أحاسيسهم وعواطفهم في نسق متكامل، أو بالأحرى هذه المقدرة على بناء القصيدة الغنائية».⁽³⁹⁾

وأقل ما نواجهه، هنا، هو السكوت عن بناء القصيدة العربية القديمة، وكذلك بناء القصيدة السريالية. ولذلك فإن كتابات أدونيس ستختلف في الرؤية، لأنها تخترق البناء المعاصر للقصيدة العربية بالبنية المهيمنة على الشعر العربي القديم، وفي ذلك يقول:

«ويتخلّى شمرنا الحديث عن التفكير البنائي. فنحن نرى في مُعظم القصائد المعاصرة نشقاً في هيكلها ووجدتها. هناك مضامينٌ حديثةٌ بالمعنى النسبي، ولكن التمييز عنها تعبيرٌ قديمٌ يقوم على الخطائية - خطائية الفكرة حيناً،

(38) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 66. والتشديد على «تأليه» من عندنا.

(39) صلاح عبد الصبور، جهات في الشعر، ص 21.

وخطابية العاطفة حيناً آخر - وعلى التركيب المباشر، وعلى التشايبه والأوصاف والاستعارات التي تخلى عنها الشعر الحديث، واستعاض عنها بالصورة التركيبية - الصورة - الرمز، أو الصورة - الشيء. وهناك أساليب حديثة، إلا أن مضامينها قديمة، لأنها في ذروة ما توصف به، بكاء جميل⁽⁴⁰⁾. وستأتي الدراسات اللاحقة لتؤكد الموقف الأول الذي صدرت عنه رؤية أدونيس لبناء القصيدة، ونختار دراسته الثانية المعنونة بـ «الشعر العربي ومشكلات التجديد» المنشورة بعد ثلاث سنوات من دراسته الأولى، ومما جاء فيها :

«القصيدة العربية القديمة مجموعة أبيات، أي مجموعة وحدات مستقلة متكررة لا يربط بينها نظامٌ داخليٌّ، إنما تربط بينها القافية. وهي قائمة على الوزن، والإيحاء طابعها العام. وقد فسر هذا الشكلُ بسيطرة الروح القبليّة عند العرب، وبصرورات الجفط والترنم.

مقابل هذه القصيدة العربية القديمة التي ما تزال مستمرة بشكل أو بآخر، حتى اليوم، تهض القصيدة الجديدة. وإذا أردنا أن نقارن بينها نجد أن الأولى، إذ تقوم على وحدة البيت المتكرر المستقل، وعلى القافية التي تنظم هذه الوحدة المتكررة، وإذا تلمس جملتها، بالتالي، في جمالية البيت المبرّد، فإن القصيدة وحدة متماسكة، حيّة، متنوعة، وهي تنفذ ككل لا يتجزأ، شكلاً ومضموناً»⁽⁴¹⁾

هكذا يكون أدونيس هادياً للبيت الشعري كمكان لإحداث فضاء قديم، عن طريق نقد القديم لا بنسبائه أو السكوت عنه، سواء أكان هذا القديم منحصر في البناء النصي أم في التصور النقدي قديماً وحديثاً. وبدل مصطلح البيت، أو البناء النصي القائم على البيت، يصبح مصطلح القصيدة سيّداً، إلا أنه مصطلح لا تستوعبه، بالضرورة، الممارسات النصيّة برمّتها في الشعر المعاصر ومن هنا يتضح لنا عنصر آخر من عناصر اختلاف الممارسات والوعي بها داخل الشعر المعاصر

ولكن هناك تجاوباً صريحاً بين هذه المقاربات النظرية، رغم اختلافها الأولي، ويتمثل في الرؤية إلى بناء القصيدة «الفنائية» أو العربية، قديمها وحديثها، في ضوء تصور الوحدة العنصرية الذي كان هدم به الرومانسيون العرب القصيدة التقليدية، وهو تصوّر مستمد من نظريات بناء القصيدة الأوروبية، ولكن هذا التصور لم يعد قابلاً للاشتغال في قراءتنا لساء القصيدة الأوروبية

(40) أدونيس، مجلة شعر، م.س.، ص. 82.

(41) أدونيس، الشعر العربي ومشكلات التجديد، مجلة شعر، ع 21، ص. 95. وقد أدخل عليها الكاتب تعديلًا عند شرحها في كتاب زمن الشعر، إذ حذف «وقد فسر هذا الشكل سيطرة الروح القبليّة عند العرب، وبصرورات الجفط والترنم»، ص. 45.

ذاتها، فكيف لنا أن نطمئن إليه، بعد الآن، في قراءة القصيدة العربية. إنه زمن القراءة الذي يتدخل في تمرية المهاوي وانكشاف الشقوق.

3.2.1. الإقامة في الكتابة

كُلُّ ذلك ليس كامياً. مصطلح القصيدة ألصق بالبناء النصي للشعر المعاصر، وذلك ما عناه أدونيس وهو ينتقد تجربة مجلة شعر، مبرزاً أن أساس الاختلاف يعود لتصور الممارسة الشعرية الذي انتقل من القصيدة الجديدة إلى الكتابة الجديدة.⁽⁴²⁾ لم يكن الانتقال في التصور هو سبب الاختلاف بين أدونيس والأعضاء الآخرين لهيئة المجلة، بل كان ضمن تصور القصيدة نفسها، ولكن الانتقال إلى تصور الكتابة الجديدة تلازم مع إنشاء مواقف، ثم نشر هذا هو اسمي في عدها الرابع.

إن أدونيس، وهو ينتقل من القصيدة إلى الكتابة الجديدة، أعطى تعريفاً موسعاً للأسس النظرية التي تعتمدها الكتابة، وهو ما أشرنا إليه سابقاً، ولكن تلك الأسس لم تتعرض لمسألة البناء في الكتابة. ثم عثر على ملاحظة، شبه متكئة، يخص بها أدونيس كتابة النثري، يذكر فيها «أن شكل كتابة النثري هو الذي يخلق فكراً - عالماً غير متوقع. كأن اللغة هنا ليست المخلوقة، بل الحائق. والكتابة - القصيدة ليست، هنا، شكلاً سابقاً يخضع لفكرة لاحقة، إنها لا تعبر عن شيء، ذلك أنها تعبر عن شيء هو كل شيء، ولا تغلق عليه، وإنما تفتحه إلى ما لا نهاية - في تعبير يوحى بأنه صاغ ذاته لتوه، لا من زمن ماضي. فليست الكتابة هنا شيئاً منفصلاً كالمفئة، ليست وصفاً ولا انفعالاً».⁽⁴³⁾

يخالف الحكم والموقف القصائي سبيل التحليل، بمعنى أن استعمال أدونيس لمصطلح الكتابة يحثنا على التحليل لا على الصدور عن معيار قضائي أو كسل دوغمائي يترصد الممارسات النظرية والنصية عند كل منعطف ويتوسل في كبتها لها بحجة البدعة. لعبة الكتابة تُفَرِّنا بالسفر في الخطوط اللانهاية التي تترك أثرها (رسمها) على جسد النص.

إن الرؤية العامة التي تهيمن على تحديد أدونيس لشكل الكتابة عند النثري تكاد تكون بمجملها، موجودة في دراسته الأولى عن الشعر الحديث. فأسبقية الشكل ولزومية اللغة كنا لاحظنا تأكيد أدونيس عليهما في كتاباته السابقة. وما علينا أن نتبّه إليه. في هذه الكلمة، هو مصدر الكتابة وبنائها. تبدو اللغة، هنا، وكأنها «الخالق» لا المخلوق، كما أن الكتابة تسم بشكل مفتوح، والتعبير يصوغ «ذاته» لتوه.

(42) أدونيس، تأسيس كتابة جديدة، مواقف، ج 15، م.س.، ص. 4.

(43) أدونيس، تأسيس كتابة جديدة، III، مواقف، ج 18/17، م.س.، ص. 8.

ما معنى أن تكون اللفة خالقة لا مخلوقة ؟ وما معنى الشكل المفتوح للكتابة ؟ وما معنى أن يصوغ التعبير ذاته ؟ نفرق بين مصدر الكتابة (اللفة الخالقة، التعبير الذاتي) وبنائها (الشكل المفتوح)، ففي مصدر الكتابة تأويل، وفي بنائها وصف، والقول باللفة الخالقة والتعبير الذاتي يذهب بنا نحو اللفة التي تكتب نفسها وتكتبنا في الآن ذاته، وهو رأي هيدجر في اللفة، وقد تعرضنا له أثناء تناولنا لتصور البناء لديه. ولا شك أن الصوفي المسلم، والنفري كذلك، سيفزع ويصاب بالرعب عندما سيقراً هذا التأويل لمصدر الكتابة، فلا مصدر لديه غير الأمر الإلهي، كما أثبت لنا ابن عربي ذلك (راجع الفصل الأول من هذا الجزء الثالث، ص. 57). ولكن أدونيس يهندي رأي هيدجر، وبه يعين مصدر الكتابة، أكانت للنفري أم كتابته الشخصية، هكذا نلتقي في نص مفرد بصيغة الجمع بالمقطع التالي :

هم، ألم
حيث أنزع قلبي من أختبار العثير
أمنحو الحدوث
أقيم في المطالع
أغيب كثيراً أخضر قليلاً
لكي أخضر ولا أعيب
وتكون أشيائي مرموزة
ولست أنا من ينطق بها
بل

هم، ألم
ولست أنا من يكتب⁽⁴⁴⁾

«الأناء» ليست هي الناطقة ولا الكاتبة، بل «هم، ألم». إنها اللفة في سياق نص أدونيس. وليس للقرآن، بمعناه المقدس، هنا حضور، كما أن أدونيس يختلف عن ابن عربي في قراءة «ألم» سورة البقرة.⁽⁴⁵⁾

[44] أدونيس، مفرد بصيغة الجمع، دار الآداب، بيروت، 1988، ص. 228.

[45] كتب ابن عربي عن حالة القراءة : «هيكف هذا القدر من الكلام على «ألم» البقرة في هذا الباب، بعدما رغبتنا في تفهيد ما تجلي لنا في «الكتاب» و«الكاتب». فقد تجلّت لنا أمورٌ جامّةٌ موهلة، ربّما الكثرة من أهدينا عند تجليها، وفّرنا إلى العالم، حتى خفّ عنا ذلك». الفتوحات المكية، ج 1، م.س.، ص. 293.

إلغاء الذات (الأنات) في الكتابة يرسخ امتياز اللغة وإيستيمولوجية الدليل، وهذا يعود لما انتقدناه في مقدمة الكتاب، لأن إلغاء الذات إلغاء للتاريخ أيضاً. وتسييد اللغة لا ينضبط مع أسبقية الخطاب على اللغة في الممارسة النصية، وهذا ما تنتقده إيستيمولوجية الدال التي تصدر عنها.

أما الكتابة كشكل ذي بناء مفتوح فهو هدم لفكرة الوحدة العضوية التي كان أدونيس بها مخلصاً، في مرحلته الأولى، للالة كاملة تعود إلى الرومانسيين العرب. إن بناء الشكل المفتوح هو ما كان وصف به ابن عربي طريقته في التأليف الذي «لا يجري مجرى التواليف»، كما ذكرنا من قبل (في نهاية الفصل الأول من هذا الجزء). ولاشك أن بناء الشكل المفتوح مناداة على الماضي البعيد، منذ الشعر الجاهلي، حيث كانت القصيدة تختط مساراً أعلنت من كل التعقيدات المنطقية. ورغم أن أدونيس لم يتأمل هذا البناء، ليفرق فيه بين الخطابة والكتابة، فإن ما كان أشد إليه من إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية (راجع الفصل الأول دائماً) لمحة لا يمكن التغافل عنها، ولكنها لا تستطيع، بمفردها، أن تختزل تصور الشكل المفتوح الذي يهيئ لنا مساراً مغايراً لإعادة قراءة البناء النصي في الشعر العربي الحديث، والكتابة الحديثة من ضمنه. ومن ثم نقول إنه مسارٌ يستدعينا لتحمل أهوال لا ندركها بعد، في هذه المرحلة من تنظير الشعر العربي الحديث.



ويتضح لنا، بعد هذا، أن بحث الشعراء المعاصرين عن مسكن حرٍّ، انتقل من البيت إلى القصيدة، كمفهوم يعتمد الوحدة العضوية، ثم انتقل، لاحقاً، من القصيدة إلى الكتابة الجديدة، كبناء لشكل مفتوح. والانتقال من مسكن لآخر، بحثاً عن حرية مفتقدة، يعضد عطش الباحثين، كما يستحضر هذا القلق الوجودي الكليم الذي اختبر، بعنفوانه، نماذج بناء سكنٍ في الحيرة الغالصة يصطدم بهم حرية الذات مقابل العلاقة السببية مع الآخر، تنظيراً وممارسة نصية. هكذا تقتحمنا المسافات الضيقة، ويحملنا القلق من سؤال إلى سؤال إلى سؤال، حيث الوجع تدثره صراحة، هي وردة الزمن أو ماء الشعر وضوؤه في آن، هناك مقفد الأهوال. فاعفهم !

وينحرف تعاملنا مع الممارسة الشعرية في مصطلح النص بالمعنى الذي أعطاه إياه يوري لوتمان، متجنبين بذلك معناه عد جوليا كريستيفا الذي سيَجْتَمِعُ بمفهوم القطيعة،⁽⁴⁶⁾ وفي الوقت نفسه يظل مصطلح الخطاب في تعريف ميشونيك حاضراً هو الآخر في مسارنا النظري والتحليلي.

2. وضعية اللغة

1.2. اللغة والمُختَبَر الشعري

اللغة هي رَجَمٌ مُختَبَر الشعر المعاصر. هكذا تترأى لنا وضعية الخطاب الشعري. فيها وبها توزعت شَمَبُ البحث عن حداثة شعرية مغايرة. وتقاومت الممارسات النصية هذه الخصيصة، كل واحدة منها تهتدي بنظرية تستحوذ على النص وتُشغله، ولو في غفلة عن كاتبه. إن اللغة الشعرية لم تكن بحاجة لانتظار ثوزة سويسر أو تشومسكي في تصوّر اللغة، عند العرب أو غيرهم، بخلاف اللغة الواصفة، أو النصوص الواصفة، التي كانت تستعير جهازها النظري من الحقول المعرفية الأخرى التي عرفت كيف تُعيد من النظريات العلمية في القرن التاسع عشر. ذلك مُشكّلها.

اللغة الشعرية العربية سؤالٌ لا جواب. سؤال يرى إلى تعدد الممارسات النصية اللانهاية، عبر الزمان والمكان. ولكن هذا التعدد وتلك اللانهاية مشروطان بالمُقَدَّس، القرآن والحديث والشعر الجاهلي، مهما تبهت لنا الشرائط عصية على الانضباط في قانون واحد. فالقرآن الذي نزل بلغة العرب، لغة الجاهليين، لم يُخَف صراعه مع ما قبله، الشعر الجاهلي، الكائي، كما أنه لم يتوقّف عن تحلي ما بعده، الشعر العربي، المُمكن. لقد كشف القرآن حجاب خصيصة السرمديّة، فهو سابق على كلّ لغة ولأحقّ لها، رغم أن غايته ليست شعرية ولا أدبية. زمنه معلق، فلّك في مائه تغتسل اللغات وتظهر. على هذا النحو يقم نفسه.

هي وضعية كويّة قبل أن تكون عربية - إسلامية، فجميع اللغات الشعرية العريقة هي الشرق تنهل من حوض اللغات المُقدَّسة، في الصين واليابان والهند، هذه القارات الحضارية الباذخة. أما في أوروبا فإنّ التصور اليوناني للغة انضاف إلى التصور المسيحي، بعد هجرة المسيحية إلى رومًا، ومنها إلى العالم الأوربي. تأكيداً أن هناك فوارق لا بد من اعتبارها في تحليل وضعية الخطابات الشعرية العربية من الخطابات الشعرية القديمة الكونية، وهو مشروع طويل النفس، فضلاً عن كونه لم يُبدأ بعد.⁽⁴⁷⁾

وسيكثيف شوقي، في العصر الحديث، أن نثر فيكتور هوغو مُعجَز، كما تبنّ لابن الأثير قبله بقرون أن الشاهنامة هي معجز الفرس.⁽⁴⁸⁾ ولم يكن لشوقي بُدٌ من الانغلاق في سجنه اللغوي، المحدود بوعيه المُمكن، أي العودة بالشعر إلى ما توهّمه سليفة وفطرة من ناحية، وإلى

147 ربما كان إرزاباوند وجورج لويس بورخيس المثالين الساديين في هذا الفن لإدراك البعد الكوني للغة الشعرية، وللقلق الموجودة بين هذه اللغة من حصار إلى أخرى.

148 راجع هذه النقطة بالتفصيل في القسم الثاني من هذا البحث.

حفظُ الباكورة من ناحية ثانية، وهي سبيل كل صناعة شعرية لديه. وأقصى ما بلغه هو استعمال ترجمة أسماء بعض المُخترعات الحديثة التي تُذكر بالمرحلة الأولى من العدادة الأوربية.⁽⁴⁹⁾ كان علينا انتظاراً تفجير لغويٍّ مع الرومانسيين العرب، وفي مقدمتهم جبران خليل جبران⁽⁵⁰⁾ الذي كان يبحث منذ 1905 وباستمرار عن بناءٍ حرٍّ مسكن، يسميه جبران «الابتداع والابتكار». هنا يقول جبران :

«...فمستقبل اللغة العربية يتوقف على مستقبل الفكر المُبدع الكائن - أو غير الكائن - في مجموع الأمم التي تتكلم اللغة العربية. فإذا كان ذلك الفكر موجوداً كـ ب مستقبل اللغة عظيماً كماضيها، وإن كان غير موجود فمستقبلها سيكون كعاضر شقيقتها الريانية والعبرانية.⁽⁵¹⁾»

ويصنف في العوالب :

«إذا صحَّ ما تقدم كان مستقبلُ اللغة العربية رهينَ قوة الابتكار في مجموع الأمم التي تتكلمها، فإنَّ كان لتلك الأمم ذاتٌ خاصة أو وحدةٌ معنوية وكانت قوة الابتكار في تلك الذات قد استيقظت من نومها الطويل كان مستقبلُ اللغة العربية عظيماً كماضيها، وإلاَّ فلا».⁽⁵²⁾

ويمثل الشاعر قوة الابتكار التي يلج عليها جبران :

«إن خير الوسائل، بل الوسيلة الوحيدة لإحياء اللغة هي في قلب الشاعر وعلى شفتيه وبين أصابعه، فالشاعر هو الوسيط بين قوة الابتكار والبشر، وهو السِّلْكُ الذي ينقل ما يحدثه عالمُ النفس إلى عالمِ البحث، وما يفكره عالمُ الفكر إلى عالمِ الحفظ والتدوين».⁽⁵³⁾

تمُّ أقوال جبران عن إدراك كونيٍّ لمسألة اللغة العربية وموقع اللغة الشعرية في حركية اللغة برمتها. وتسمية الشاعر بالوسيط تطرح علينا أسئلة متعاطمة حول علاقة جبران بالشعر الجاهلي والوحي والكتابة الصوفية. هنا الإدراك هو ما سيوجه برنامجاً لفنِّ كتابته، من خلال الدوال المتعددة المُنبِئَة لدلالة الخطاب. إن التمجيد، الذي كان البارودي ثم شوقي عاذاً إليه،

(49) من معادجه الدالية قصيدة «الطيارون الفرنسيون»، الفوقيات، م.س.، ج 2، ص 87. والترجمة تعتمد تسميات هربية قديمة، فالطائرة أصبحت «سوط الريح». وكذلك ترجمة السينا بـ «الخيال» كما أن الطائرة تسمى أيضاً «مخيل الهواء». وقس على ذلك.

وقد كان الشاعر الفرنسي فيفيي Vigny (1797 - 1863) يسمي الفطار بـ «الجدار المخيف» والثور العديدي.

(50) لا محل أهمية خليل مطران ومدرسة الديوان وجامعة أبولو، ولكننا اختار موقف جبران لأنه الأكثر جذرية

(51) جبران، الأعمال الكاملة العربية، م.س.، ص 554.

(52) المرجع السابق، ص 555.

(53) المرجع السابق، ص 560. والتشديد من عندنا.

مستنبط أساساً من المتداول في الشعر العربي القديم. ويسلك جبران، ومعه الرومانسيون العرب بدرجات متفاوتة، سبيل البحث عن معجم مغاير، صادرة، متنوعة، وفي مقدمتها الكتاب المقدس، والنصوص العربية الصوفية والترجمات من اللغات الفرنسية والانجليزية، بل والروسية في حالة ميخائيل نعيمة على سبيل المثال. ويكون الشاعر بذلك صوت الأمة التي «في قلبها جوع وعطش وشوق إلى غير المعروف».⁽⁵⁴⁾

2.2. عناصر اللغة الشعرية

1.2.2. معجم الحياة اليومية (نازك الملائكة، السياب)

مع الشعر المعاصر تتحول اللغة، شيئاً فشيئاً، إلى حقل للتأمل، ويتصاعد فعل الدّوّال في ساء النص. في البدء، ومع الشعر الحر، نلاحظ نزوع الشعراء نحو البحث عن لغة تعتمد معجم الحياة اليومية المعيشة. بهذا المعنى تكون قصيدة الكوليرا لنازك الملائكة مفيدة، وهذا هو تعليقها عليها :

«نظمتها يوم 1947/10/27 وأرسلتها إلى بيروت فنشرتها مجلة العروبة في عددها الصادر في أول كانون الأول (ديسمبر) 1947 وعلقتُ عليها في العدد نفسه، وكنت كتبتُ تلك القصيدة أصور بها مشاعري نحو مضر الشقيقة خلال وباء الكوليرا الذي داهمها، وقد حاولتُ فيها التعبير عن وقع أرجل الخيل التي تجر عربات الموتى من ضحايا الوباء في ريف مصر. وقد ساقنتني ضرورة التعبير إلى اكتشاف الشعر الحر».⁽⁵⁵⁾

إن اللغة الشعرية هنا تنغيث «التعبير». وضرورته، برأي نازك الملائكة، هي مصدر الشعر الحر، الذي هو أساس تحرر في التعامل مع الصورة المجردة للأوزان الشعرية، أي أن ما انقادت إليه نازك، كما انقاد السياب والبياتي في البداية، هو القروض كحاجز.⁽⁵⁶⁾ وهذا الوعي الأولي، البسيط، بالعناصر النصية مغاير تماماً لمنطوق النص الشعري، لأن إبدال عنصر من العناصر النصية له مفعوله على العناصر الأخرى، إضافة إلى أن الإيقاع هو الدال المهيمن على كل إبدال.

ويحس الشعراء المعاصرون بهذا المفعول، ويمتدّون الإبداع تنتقل من الدال العروضي إلى الدّوّال الأخرى. وهنا أخذ بناء الدّوّال يحضر مجرى متعياً في جسد القصيدة. كان لنازك الملائكة،

154 المرجع السابق، ص. 554.

55 نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص. 21، هامش ص. 21.

56 تنمية بدر شاكر السياب للابdal العروضي في قصيدته التي تحمل عنوان «هل كان حياء به (الشعر المختلف الأوزان والقوافي) دليل إضافي على ذلك. راجع الكتاب السابق، ص. 22.

كما للسياب، في مرحلة الشعر الحر، إحسان بأن الشاعر سَندخل «تغييراً جوهرياً على القاموس اللفظي المُستعمل في أدب عصره، فيترك استعمال طائفة كبيرة من الألفاظ التي كانت مُستعملة في القرن المنصرم، ويدخل مكانها ألفاظاً جديدة لم تكن مُستعملة»⁽⁵⁷⁾ ويتفق السياب مع نازك حين يقول :

«من بين الأشياء التي يؤكد عليها الشعر الحديث : الاهتمام باللفظية. وليس معنى هذا أن الشعراء القدامى، لم يكونوا يُحسنون استعمال الألفاظ، ولكنّ معناه أن الشاعر الحديث الذي خلف له الأوائل إرثاً هائلاً من الألفاظ، التي رثت لكثرة ما تداولتها الألسن والأقلام، مكلف بأن يُعيد إليها اعتبارها، أن يخلع عليها جِدة، ويفخّ فيها من روح الشباب. ولكلّ لفظية تاريخ يختلّف من لغة إلى لغة، ولها كيان خاص يستمد ألوانه من ذلك التاريخ ومن استعمال الشاعر لها»⁽⁵⁸⁾

2.2.2. اللغة اليومية (ت.س. إليوت، النويهي، يوسف الخال)

وباتّسع تجربة الشاعر المعاصر، إضافة لتأثير الشعر الإنجليزي والرؤسي والإسباني، سترحل القصيدة والنصوص الواصفة معاً نحو مفهوم، سيصبح محورياً فيما بعد، هو اللغة اليومية. في هذا الاتجاه يأخذ محمد النويهي نموذجاً للنقاد، قبل التعامل مع الآراء المُقتضبة أو المتناثرة. عاد محمد النويهي إلى تـس إلـيـوت، وبالذات لدراسة «موسيقى الشعر»، فقام لها ترجمة شُبه مُختصرة، وعلى أساسها بنى رؤيته للغة في الشعر المعاصر. وللغائدة ثبت الترجمة التي نشرها منج خوري لدراسة إلـيـوت، وخاصة ما يهمنّا في هذا السياق. جاء في الدراسة :

«ينبغي إذن أن تكون موسيقى الشعر موسيقى كامنة في الكلام المخبّي الشائع في العصر، وهذا يعني كذلك أن تكون تلك الموسيقى كامنة في لغة التخاطب الشائعة في بيئة الشاعر نفسه. وليس غرضي الآن أن أُنقِص⁽⁵⁹⁾ من اللغة القياسية أو الإنجليزية المُستعملة في محطة الإذاعة البريطانية. فلماذا أُنقِص أن تتكلم جميعاً بطريقة متشابهة لما كان ثمة ما يُميّزنا من الكتابة بطريقة متشابهة. ولكن حتى يميّز ذلك الوقت، وأرجو أن يؤخّر ميعاده طويلاً، فإن مهمة الشاعر أن يستعمل اللغة الشائعة في محيطه - اللغة التي توثقت الألفة بينه وبينها. ولن أُنقِص الأثر

(57) مارك الملائكة، مقدمة ديوان خطايا ورماد، ضمن ديوان فازك الملائكة، م.س.، ص.11.

(58) بدر شاكر السياب، ضد كتاب آراء في الشعر والقصّة، خضر الولي، مطبعة دار المعرفة، بغداد، 1956، ص.22.

(59) في الأصل «أن أُنقص»، وهو خطأ مطبعي.

الذي تركه في نفسي «وب. بيش» وهو يقرأ الشعر بصوت عالٍ. فقد أُنْقِصَتْ وهو يُشَدُّ شِفْرَه الخاص، إلى أيِّ حدٍّ كانت اللهجة «الإزلبديَّة» ضرورةً لإبراز جمالات الشعر الإزلبدي. ولكنني عندما سمعته يُشَدُّ شعراً لـ «وليم بليك» عزَّزَتني تجربة من نوع آخر، تجربة مذهشة أكثر منها مُنْتِجة. إننا لا نريد الشاعر أن يُعطينا نسخة تامة عن لَفَتِه المحكية، لَفَةِ أهله وأصدقائه وأبناء مَقاطعِهِ، غير أن ما يجده في مُحيطه هذا هو المادة التي يصنع منها شعره. إنه كالنَّعَات يجب أن يظَلَّ أميناً للأدلة التي يشتغل بها. ثم إنه من الأصوات التي وَعَاها يجب أن يُوَعِّع أنفاسه ويثْقَت فيها ما تكتُمُله به من الأنسجام.⁽⁶⁰⁾

ويعلق محمد التويهي على هذه الفقرة، في ترجمته، وأصلاً بينها وبين الشعر العربي، قديمه وحديثه قائلاً:

«قد رأيت كيف يلحُ إلَيوت في تأكيد هذه الحقيقة : مدى ارتباط لغة الشعر بلغة الكلام العادي والحديث اليومي. فمن الكلام الذي يتحدث به الناس في مواقع تجاريهم يأخذ الشاعر مادته الفَعْلَ التي يشكِّلها، ومن الأصوات التي تسمعها أذناه فعلاً يأخذ أصواته التي ينظمها. وكلما أخذ الشعر بتقاليد الأسلوبية يبتعد عن لغة الكلام، وجبَّ أن تقوم في الشعر ثورة تعيده إلى اللحاق برُكْب اللغة الطبيعية التي تنمو دائماً وتتغير في مفرداتها وتراكيبها وفي نُطقها وبَرَاتها. أَفْتَرَى دعوة إلَيوت هذه تصح على الشعر الإنجليزي ولا تصح على الشعر العربي ؟

الذي نريد أن نزعِمه هنا هو أن هذه الدعوى صحيحة أيضاً على الشعر العربي، وأن الصادق الأصل في تراثنا الشعري كان ينطبق عليه هذا الرأي، فقد كان قريباً من لغة الكلام، صادقاً في حكايتِهِ لطريقة الناس في الحديث اليومي.

وهذه مِنَّا دعوى سيصُفُّ على أكثر قُرَّاء العربية أن يصدقوها، بل لعلَّ الكثيرين منهم سيزوْنُها بادئة الخطأ، ظاهرة السُّخْفِ لا تستحق المناقشة ولا تشير إلاَّ إلى السخرية. وقد رأينا السبب الأول الذي يدفعهم إلى هذا الإنكار، وهو اعتقاد أن وَزْنَ الشعر ميزة منمردة تُقَطِّعه عن النشر قطعاً تاماً.⁽⁶¹⁾

(60) الشعر بين لقاد ثلاثة، ترجمة : منج غوري، دار الثقافة، بيروت 1966، ص - ص. 27 - 28.

(61) محمد التويهي، قضية الشعر الحديث، ص - ص. 40 - 41.

تعمد إيراد نصير طويلين نسبياً لكل من إليوت والنويهي، مبرزاً بما لتأويل النويهي من أثرٍ على استيعاب جملة من القضايا المتصلة بعلاقة الثقافة العربية، في العصر الحديث، بالثقافة الغربية. لن نمارس قراءة مُشَبَّكة لهذه العلاقة، وسنكتفي بما يخص اللغة اليومية.

يضع النويهي حجراً أساساً في قراءته لنص إليوت، وهو «الحقيقة». إنها مدخل نظري يُزيح كل الحواجز التي يمكن أن تحول دون هجرة آراء إليوت إلى الثقافة العربية. «والحقيقة» كما يستعملها النويهي ذات دلالة على المطلق، أي أنها تتصالي على الزمان والمكان. فلم تُعد آراء إليوت مستفاه من وضع وثقافة معينين هما الخاصان بالثقافة الانجليزية، وهذا هو سياق آراء إليوت، بل أصبحت معياراً للحقيقة المطلقة في نص النويهي، ولذلك فهي «صحيحة» أيضاً على الشعر العربي. من غير أن يكون إليوت نفسه طبقاً على غير الشعر الانجليزي في أورب تمثيلاً لا خُصراً. فهل الشعر العربي هو الشعر الانجليزي؟ وحتى يسكت النويهي عن تعدد اللغات في الشعر العربي التحا إلى الاختزال فسمى هذا الشعر العربي المتطاسق مع الشعر الانجليزي «الصادق الأصيل». ومن غير تفصيل في الدحض تتبر أن النويهي يمارس قراءة متعالية للشعر العربي، تصدرها مفاهيم مثل «الصدق» و«الأصالة»، وهما من بين المفاهيم التي لم تسج من التحليل والنقد، منذ القديم إلى الآن، ما دام «الصدق» لا يخلو، على الأقل، من الانساق، وما دامت «الأصالة» تجسد معياراً قَبلياً له الإلغاء لا الإثبات. وبهذا المعنى تكون قراءة النويهي لآراء إليوت مختلفة عن قراءة الفارابي أو حازم القرطاجني لأرسطو في الشعرية، بل إن النويهي لم يطرح حتى علاقة آراء إليوت بالتقاليد الشعرية الأوربية الأخرى، في فرنسا وألمانيا وإسبانيا، كاتجاهات شعرية متباينة ضمن الشعر الأوربي، دونما دهاب إلى ما هو أبعد، كالشعريات الصينية واليابانية والهندية والفارسية والإفريقية، وهي لا مفكرَ فيهما لدى النويهي بطبيعة الحال.

ويُلْتَقِي يوسف الخال مع محمد النويهي في معرفة اللغة الإنجليزية وثقافتها وشعرها، ومع ذلك فهما يختلفان في مفهوم لغة الحياة اليومية لدى إليوت وداخل النص الشعري. يستعمل يوسف الخال مصطلحاً دالاً هو «جدار اللغة» الذي لم يستطع النويهي احتراقه «فيدعو إلى تقريب الشعر من الكلام المحكي دون أن يدعوا إلى اعتماد هذا الكلام المحكي لغةً للشعر (وللتشر أيضاً)»⁽⁶²⁾. وبالتالي فإن الدكتور النويهي يتوقف عند هذا الجدار ويُلف ويدور حوله⁽⁶³⁾.

162 يوسف الخال، لغة جديدة لشعر عربي جديد، من كتاب العداقة في الشعر، م.س.، ص. 57.

(63) المرجع السابق ص. 58

إن الفرق الأساس بين يوسف الخال ومحمد النويهي هو أن هذا الأخير يذئعو لما لا يُقدَّر على التصريح به، فهو يقرأ الشعر الجاهلي في ضوء تأويله لآراء إليوت، وبأني بضلَّح جاهلين نموذجاً متفرداً في الشعر العربي الحديث، لأنه يكتب بالدارجة المصرية، ثم يتقدم «بيلين ورفق»⁽⁶⁴⁾ حتى يصطدم بجدار اللغة في العالم العربي بما هي منقسمة إلى لغة محكية ولغة مكتوبة، أي اللغة الفصحى. ولا يعبر يوسف الخال عن رأيه في «جدار اللغة» بأسلوب التقرير والخبير، لأنه يترك السؤال ينطق بالجواب، وبهذا يُنهي مناقشته للنويهي متسائلاً :

«فهل يكون هذا «الشكل الجديد» الذي سينشق عن التجربة الماضية التي استنفدت كل طاقات اللغة الفصحى وأشكال موسيقاها الشعرية شكلاً يغترق «جدار اللغة» باعتماد الكلام الحي المحكي أساساً لصياغة اللغة العربية الأدبية المكتوبة فنخرج إلى «الأدوية الخصبة الفصحى» ونحمل للغة «أمل الإحياء والإبقاء» على حد قول النويهي ؟ أليكون أننا بهذه اللغة الجديدة، وبها فقط، تتمكن أن تتخلص من الشكل التقليدي ومتفرعاته في سبيل شكلي موسيقي حديث نابع، كما يومئ الدكتور النويهي وكما غنى إليوت، من لغة الكلام الدارجة على ألسنة الناس في عصرنا ؟»⁽⁶⁵⁾

يشير مصطلح «جدار اللغة» إلى الخروج من مرحلة القناعة والاطمئنان إلى مرحلة السؤال والقلق، من مرحلة الملائقة المحايدة باللغة إلى مرحلة الاصطدام بها، فلم تعد مُعطى قبلياً، يطيع الشاعر في لحظة الكتابة وحالتها، بل صفة الجاهز هي أقرب ما تلصق به، لذلك كان يوسف الخال في 1961 يقول :

«فنحن نفكر بلغة وتتكلم بلغة ونكتب بلغة، فهل يكون أننا في الواقع لا ننشئ أدباً لأننا لا نكتب بلغة الشعب ؟ أمّا بدأ الأدب الإنجليزي مثلاً بتشوير والإيطالي بناتيني، حين كتباً باللغة التي طوّرتها الألسن ؟»⁽⁶⁶⁾

ولكن هل إشكالية اللغة الشعرية منحصرة في الانتقال من اللغة المكتوبة إلى اللغة المحكية، لغة الكلام اليومي وحديث الناس ؟ هذا هو السؤال المكشوف عنه لدى السويهي ويوسف الخال، في قراءتهما لإليوت.

(64) المرجع السابق، ص. 59.

(65) المرجع السابق، ص. 61.

(66) يوسف الخال، مدخل - شعر والعالم الحديث، المرجع السابق، ص. 6. وهذه الدراسة هي التي كان يوسف الخال شارك بها في مؤتمر روما سنة 1961 بعنوان «الأدب العربي في العالم الحديث»، راجع كتاب الأدب العربي المعاصر، أعمال مؤتمر روم المسند في تشرين الأول سنة 1961، منشورات أصوات، بدون مكان أو تاريخ النشر، ص. 37.

3.2.2. اللغة الشعرية (أدونيس)

في ضوء هذا السؤال أعلاه سيبدو الشعر المعاصر مختبراً للحدائق الشعرية. ولربما كان تساؤل المسألة اللغوية من مكان الفرق بين اللغة الشعرية واللغة غير الشعرية يرم لنا احتمالاً آخر لقراءة الوضع اللغوي في الشعر المعاصر. ولا نستغرب من كون أدونيس هو أبرز من تعرض للفرق بين اللغتين الشعرية وغير الشعرية بعيداً عن الذين تعرضوا للفرق بين اللغتين المحكية والفصيحة. وقد يكون التفسير الممكن لتوجه أدونيس هو تأثره باللغة الفرنسية وشعرها منذ مرحلته الأولى. ففي سنة 1959 كتب بدر شاكر السياب رسالة إلى أدونيس يقول فيها : «ما زلت، أيها الصديق، متأثراً بالشعر الفرنسي الحديث أكثر من تأثرك بالشعر الإنجليزي الحديث، هذا الشعر العظيم : شعر إليوت وستيفل ودلن توماس وأودن وسواهم».⁽⁶⁷⁾ إن الشعر الفرنسي، منذ بودلير، وخاصة مع رامبو، تمحور حول اللغة الشعرية. ذلك هو تاريخه الحديث، مبتدأ مع ملافري، وبول فاليري، ونريشال ترارا، وأندري بروطون، وأرطو، وفرانيس بونج، وزيني شار، هذه المعالم الشعرية المتمايزة إلى حد القطيعة. وبهذا المنظور أعاد أدونيس قراءة الشعر العربي القديم، وخاصة شعر أبي نواس وأبي تمام أو كتابة النفري، مفيداً من المختبر الشعري الفرنسي وهو يغير مكان قراءة اللغات والرؤيات الفردية والجماعية ابتداءً من الستينيات، رغم انشغاده الطويل إلى سان جون بيرزيس.⁽⁶⁸⁾

نعلم الآن، بعد المتوحات التي حققتها نظرية النص ونظرية التلقي معاً، كيف أن النص الأثر يتأصل في مخو أصوله باستمرار، وبذلك يكون تخصيصنا للشعر الفرنسي، كسعر متعلق على اللعبة اللغوية، ضمن استراتيجيات البحث عن الكتاب،⁽⁶⁹⁾ مفهوماً في إطار التداخلات النصية العديدة التي استحوذت عليه، أكانت أميركية أو إنجليزية أو ألمانية. فبودلير ذو علاقة تينة بإدغار آلان بو والنظرية الكانطية، وملافري مسخور باللغة الإنجليزية، وأندري بروطون بالنظرية الفرويدية، وغيلنفيك بتراكل والشعر الألماني. هذه مجرد عينات نضعها من إثارة مسألة الأصول، وهي في الوقت نفسه تعود، من جديد، لتؤكد على أن الكاتب ينتمي لثقافته من خلال النسق الثقافي الذي يتواجد فيه قبل أن ينتمي إليها من خلال العناصر النصية القادمة من أمكنة لا نهاية لها، وهي المتعرضة في أن لمحو يتفنن النسق مازسته.

(67) ماجد السامرائي، رسائل السياب، دار الطليعة، الطبعة الأولى 1975، بيروت، ص 86.

(68) قام أدونيس بشر ترجمة «صبيحة هي المراكبه لسان جون بيرزيس سنة 1957، في المجلد الرابع من مجلة شعر، ص 38. ثم توالى ترجماته لهذا الشاعر فيما بعد حتى اكملت وأصدرها في كتاب مستقل.

(69) تلك هي استراتيجية ملافري، راجع دراسته : Quant au livre, in Mallarmé, œuvres complètes, op. cit. p. 369. وكذلك ما كتبه عن مورييس بلانشو في كتاب :

هناك، إذن، فرق بين الشعرين الإنجليزي والفرنسي، الأول يعتمد لغة الحياة اليومية لباء إيقاع النص الشعري، ولا يتميز الشاعر الإنجليزي ولا يتفرد بنير إيقاعه الشخصي، فيما الثاني يتأسس في «كيمياء الفعل» التي دَعَا إليها رامبو بكل وضوح. وقد هاجر الفرق بين هذين المفهومين الشعرين إلى الشعر العربي المعاصر، ومن ثم يُصبح النقاش بين يوسف الخال وأدونيس هو بالأساس نقاش يبتلع من مفهومين أوروبيين، لا غنى عن الرجوع إليهما معاً، واستيعاب عناصر الاختلاف بينهما، وإلا فإن النقاش يتحول إلى حديث يفقد مقدماته المعرفية، وبدل أن تتضح السبل تتسد الآفاق على نفسها⁽⁷⁰⁾

يبدو هذا التوضيح، المُجْمَل، ضرورياً حتى تقترب من موقف أدونيس من اللغة الشعرية، لأننا عادة ما ننسى الاختلافات الثقافية، بين مصادر الحداثة الشعرية العربية، وبالنسبة تقتقد أسس الوصوح النظري.

كان أدونيس، منذ «محاولة في تعريف الشعر الحديث»، واضحاً في موقفه من اللغة الشعرية، وهو الموقف الذي لم يتنازل عنه في أي مرحلة من مراحل الشعرية. في هذه الدراسة الأولى كتب أدونيس :

«ولأن الشعر الحديث يتغلى عن الحادثة، فهو يبطل أن يكون شعر «وقائع»، أو شعراً «واقعيّاً» كما قد يسميه غرباً. إذ يصبح الشعرُ واقعيّاً، يقترب من الشعر العادي، لأنه يضطر، انجساجاً مع غايته، أن يستخدم الكلمات وفق دلالتها المألوفة. وهذا، بالضبط، ضد مهمة الشعر الحق الذي يفرغ الكلمة من ثقلها العتيق المُظْلِم، ويشحنها بدلالة جديدة غير مألوفة»⁽⁷¹⁾

وفي فترة لاحقة يعود أدونيس لتعريف اللغة الشعرية فيقول :

«إذا كان الشعرُ تجاوزاً للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة في شيء ما أو في العالم كله، فإن على اللغة أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أن المعنى الذي تتخذة عادة

(70) من خلال هذا الموقف يمكن فهم اختلاف أدونيس مع يوسف الخال بخصوص العلاقة بالقديم، وقد جاء ذلك في رسالة كتبها أدونيس إلى يوسف الخال يقول فيها : «أستطرد، مدفوعاً بهو ماقفة «الحميم» لصحبتك ويقولك، على الخصوص، : «كأن همه القصيدة الجامحة بهو التقليد نوع من التشديد على ضرورة عدم الاتصال التام عن الأصول» ما أتم في الحميم، تتأثرون قليلاً أو كثيراً بوطأة ذلك الهم المعلق للتراث العربي، حتى لتندون أحياناً، في ماضياتكم، أنكم حذرون شأن من يطرأ أنه ملاحق بأشباح الإثم. ثم، في قولك هذا، نمرج بين التقليد والأصول - وما أبعد بينهما. راجع كتاب زمن الشعر، م. س.، ص. 281.

وبالاطلاع على مفهوم العلاقة بالقديم - الأب في الشعرين الفرنسي والاسبيري يشين لنا كيف أن ملازمي مثلاً يعطي عن فنل الأب (ميكتور هوجو)، وكيف أن الشعر الاسبيري يلج على استمرار صوت القدماء في صوت المحدثين راجع مقالة إليوت عن إدرا باوند في مجلة L'HERNE، العدد الخاص بإدرا باوند L'HERNE, EZRA POUND, 1, 1965, p. 122.

وكذلك مقال إليوت عن الشعر والموهبة من كتاب الشعر بين فقاد ثلاثة، م. س.، ص. 74، وبالخصوص - ص. 75 - 76.

(71) أدونيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة شعر، العدد 11، صيف 1959، م. س.، ص. 80.

لا يقود إلا إلى رؤى إلبفة، مشتركة. إن لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح. فالشعر هو، بمعنى ما، جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله»⁽⁷²⁾

إن الانتقال من لغة «الوقائع» إلى اللغة المفارقة، أو من لغة «الظواهر» ولغة «الإيضاح» إلى لغة «الإشارة» هو ما يجعل منه أدونيس مشروعاً مرتبطاً بممارسته النظرية والشعرية في آن، منفصلاً عن الداعين إلى الواقعية في الشعر، ومنفصلاً في الوقت ذاته عن أنصار اللغة المحكية، وإلى هؤلاء يشير عندما يقول :

«والمشكلة هنا هي أن هذه اللغة التي يُنظر إليها بوصفها جوهر الكائن العربي، تبدو في الممارسة العملية زكاً من الألفاظ : هذا لا يتقنها، وذلك يجرها إلى لغة أخرى عامية أو أجنبية وذلك لا يعرف أن يستخدمها إبداعياً، فكانها «مستودع» ضخم ينفر منه بشكل أو بآخر، بحجة أو بأخرى، كل منا يدخل إليه ويفترق حاجته منه. فهناك مسافة بينها وبين من ينطق بها. وهذا يعني أن كل ما كان غاية، يبدو الآن مجرد وسيلة. وكيف يمكن التوفيق بين ماضي يجعل من اللغة جوهر الإنسان، وحاضر لا يرى فيها إلا أداة، ولا يتردد في الدعوة إلى تغيير بنائها، وإحلال العاميات محلها؟»⁽⁷³⁾

المشكلة، إذن، بالنسبة لأدونيس، لا تكمن في استبدال معجم بأخر، ولا واقعة بواقعة أخرى، أو استبدال اللغة الفصحى باللغة المحكية والعاميات العربية، بل الأساس هو نقل اللغة من حالة الوضوح والإيصال إلى حال الإشارة والفوض. وأدونيس، في هذا الموقف، يصدر عن رؤية شمولية لوضعية اللغة العربية، ومنها الشعرية، منذ الجاهلية إلى الآن، مفيداً من ثقافته الحديثة، المؤطرة بالنظرية الرمزية كما سبق وذكرنا من قبل.

3.2. وظيفة اللغة الشعرية

ولا ينحصر الموقف من اللغة في الشعر المعاصر في هذه القضايا، لذلك سننتقل إلى مكان آخر به تتسع القراءة.

(72) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، م.س.، ص. 125 - 126.

(73) أدونيس، الشعرية العربية، م.س.، ص. 88.

تكاد مسألة اللغة في الشعر المعاصر تنفرع إلى محاور لها التجاور والانصبك، وملاحقة الفروع قد تُعْمي أحياناً. وها نحن شيئاً فشيئاً نُفْري القضايا بالانجذاب لمركزها الفارغ، بقبول لعبة القراءة، مثلاً الدوالُ تنجذب للعبة الكتابة، وبذلك نستمزج في اختبار موقف الشعر المعاصر من اللغة.

هاك خلاصة لا شيء يوقظ فينا دهشتها، بعد رحلة في تفاصيل لم يُفَكَّر فيها أو اتقن السيان إخفاءها، وهي أن الشعر الحر وجد في العروض التقليدي حاجزًا، والشعر المعاصر وجد في اللغة الفصحى أو غياب الحافظ الخارجي أو عدم المطابقة بين الأسماء والأشياء حاجزًا، والكتابة الجديدة وجدت في الخطابة والكلام حاجزًا أيضًا. هي حقول إجرائية متباينة، وقضايا تتبين كل واحدة منها في بنية لا تنتسب للأخرى.

1.3.2. اللّغة المتعدّية والوظيفة التعبيرية

وידعوننا هذا التصنيف، بدءاً، إلى عدم التغافل عن الوظيفة التعبيرية للغة الشعرية لدى مُنْظِري الشعر الحر، وفي مقدمتهم نازك الملائكة. ولكن هذه الوظيفة لم تشكّل من الناحية النظرية، على الأقل، حجم الحاجز الذي اكتسبه العروض لديهم. وجاء الشعر المعاصر ليُجْعِل من الوظيفة التعبيرية قضية محورية. إن الشعر المعاصر، تنظيراً وممارسةً، هو الذي واجه المسألة اللغوية، واصطدم بدجائره. فالمتممّ الدلالة، لأنه كان يضنّ عن مفهوم اللغة الشعرية المتعدّية، أي اللغة التي تريد أن تكون صيغة على ما هو خارجها، فيه وبه تكون. والدلالة التي أعطاهها يوسف الخال لـ «حدار اللغة» هي واحدة من بين الدلالات التي اكتسبها «الجدارة» كحاجز لدى شعراء آخرين همنا الآن ملازمة رؤيتهم، ونخار من بينهم بدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور.

لا يتمرض بدر شاكر السياب في نصوصه الشعرية لمسألة اللغة، ولكنه تعرض لها، بطريقة غير مباشرة، في أمية «خميس شعر» التي أحيّاها، في بيروت، ونُشرتْ مقتطفات منها في العدد الثالث من مجلة شعر⁽⁷⁴⁾ وسنمشر في مرحلة بداية تفاقم المرض وملازمة البيت، على إشارات أوضح لرؤية السياب إلى اللغة الشعرية كلفة متعدّية. تنطرق لذلك عبر مرحلتين :

(74) مجلة شعر، ع 3، صيف 1957، ص 111.

أ) كان السياب في محاضراته، التي ألقاها في «خمسین شعر»، ركز على مفهوم الشاعر ووظيفته، ومن خلالهما نستنبط وضعية اللغة الشعرية. يقول السياب :

«لو أردتُ أن أمثل الشاعر الحديث، لما وجدتُ أقربَ إلى صورته من الصورة التي انطبعتُ في ذهني للقديس يوحنا، وقد افترستُ عينيهِ رؤياه، وهو يُصر الخطايا السبع تُطَيِّقُ على العالم كأنها أخطبوط هائل.

والحقُّ أن أغلب الشعراء العظام كانوا طوال القرون، أنماطاً من القديس يوحنا، من ذاتني، إلى شكسبير، إلى غوته، إلى دس. إليوت وإديث ستيويل»⁽⁷⁵⁾

ولا يتّرك السياب مفهوم اللغة الشعرية المتمدية إلى الفعل دونما تنقيص على تأطيرها بالنسب الموجود بين الدين والشعر فيقول :

«وإذا تذكرنا أن الدين والشعر نشأ تؤامنين، وأن الدين كان، وما يزال، وسيلة يستعين بها الإنسان لتفسير ظواهر الطبيعة وقواها العاصضة واسترضاء هذه القوى المجهولة من جهة، ثم لتنظيم العلاقات بين البشر من جهة أخرى، أدركنا أن تفسير الحياة وتنظيمها، أو تحسينها بالأحرى، ظلاً طوال أجيال عديدة، من أهم أغراض الشعر وأهدافه»⁽⁷⁶⁾

ويرسخ في حديثه الصورة الأبدية للشاعر النبي الشهيد بقوله :

«وقد حاول الشاعر، المرة تلو المرة، أن يخلص من الواجب الصخم الملقى على كتفيه : تفسير العالم وتغييره. ولكنها محاولات لم يكتب لها ولن يكتب لها أن تنجح أو أن تستمر. فتهاوت مدارس وحركات شعرية بكاملها، غير مخلفة سوى شاعر هنا وشاعر هناك، لعل لها من القيمة التاريخية أكبر مما لها من القيمة الفنية»⁽⁷⁷⁾

وبهذا الربط بين تفسير الشعر للعالم وتغييره من جهة، وبين الشاعر الشهيد من جهة ثانية، تكون اللغة المتمدية هي لغة الحقيقة التي لا يتحملُ أعباءها غير نبي. فالشعر هنا فاعل مباشرة في العالم، أي خارج القصيدة، والشاعر نبي له مسؤوليته التاريخية في ممارسة «الواجب» الذي يلتقي فيه الشاعر العربي المعاصر مع غيره من كبار الشعراء في العالم. بهذا يكون الشاعر شاعراً، ولا مجال للتخلص من ذلك، لأنه ضد الوظيفة الشعرية. وفي هذا التحديد للغة الشعرية، كلغة

(75) بدر شاكر السياب، شعر، م.س، ج 3، ص. 111.

(76) المرجع السابق، ص. 111 - 112.

(77) المرجع السابق، ص. 112.

متعدية، يقرّينا السياب من تأويل الشعر المعاصر لمفهوم الحداثة، من حيث هي تقدم (تفسير العالم وتفسيره) وحقيقة (الواجب الضخم) ونسوة (الدين والشعر توأمان) وحيال (افتراس الرؤيا لعيني القديس يوحنا).

ب) ومعروف عن السياب أنه شاعر مكثّر، وأنه صاحب المطولات، وتضي لنا رسائله حالات الكتابة لديه، مرتبطة بالحالة النفسية. ففي سنة 1958 كتب إلى سهيل إدريس يقول: «ولكن... مرّ عامٌ بأكمله لم أكتب فيه سوى قصيدتين... إنه العقمُ يتسرّب إلى نفسي، فإذا كتبت ففقدت هذا العقم أكتب»⁽⁷⁸⁾ وهذه الحالة التي يسميها «العقم» لم تكن تأخذ صفة الديمومة، وها هو يرصدها لاحقاً في رسالة إلى يوسف الخال بعد ثلاث سنوات من الإشارة الأولى: «إني الآن في حالة استرخاء شعري، أتوقع أن تعقبه فترة إنتاج كثير»⁽⁷⁹⁾ وبعد خمسة أشهر فقط يكتب إلى يوسف الخال كذلك قائلاً «لديّ فيضٌ من الشعر»⁽⁸⁰⁾ أو إلى جبرا إبراهيم جبرا «وسأقرأ عليك شعراً كثيراً»⁽⁸¹⁾ وتعود حالة الانقطاع من جديد فيكتب إلى جبرا «منذ أن جئتُ إلى البصرة، بعد آخر لقاءنا، أصابني جمودٌ فلم أكتب ولا بيتاً واحداً من الشعر»⁽⁸²⁾ وهي حالة يعقبها انغماسٌ في الكتابة، ذلك ما يحبره أدونيس «أرسل إليك قصيدة هي آخر ما كتبتُ، وهي طويلة، بل لعلها مَبْلَةٌ، لديّ غيرها... ولكن صديقاً في بغداد أخذ مني أكثر من عشر قصائد جديدة وأرسلها إلى مجلة «المعارف» البيروتية...»⁽⁸³⁾ أو يخبر يوسف الخال «أنا الآن في دوامة من النشاط الشعري»⁽⁸⁴⁾ أو جبرا إبراهيم جبرا «الشعر يخير»⁽⁸⁵⁾.

وابتداء من 1963 سينبثق مرة أخرى حديثه عن انخفاض وتيرة الإنتاج في رسالة إلى سيمون خازجي يقول فيها «قلّ نشاطي الشعري منذ وصولي إلى البيت»⁽⁸⁶⁾ وفي أخرى إلى توميق صايغ «لم أكتب منذ مجيئي إلى العراق، سوى أربع قصائد»⁽⁸⁷⁾ ثم يبلغ أدونيس «لا أكتب الآن شيئاً، إنني أمرّ في فترة ركود، بعد فترة النشاط المحموم في إنجلترا حيث أنتجتُ «منزل الأبقان»...»⁽⁸⁸⁾ وسيستمر هذا الانطفاء مع تعليل هذه المرة في رسالة لسيمون خازجي

(78) ماجد السامرائي، رسائل السياب، ص. 82.

(79) المرجع السابق، ص. 104.

(80) المرجع السابق، ص. 117.

(81) المرجع السابق، ص. 122.

(82) المرجع السابق، ص. 125.

(83) المرجع السابق، ص. 135.

(84) المرجع السابق، ص. 137.

(85) المرجع السابق، ص. 145.

(86) المرجع السابق، ص. 162.

(87) المرجع السابق، ص. 166.

(88) المرجع السابق، ص. 171.

«إنتاجي الشعري، هذه الأيام، قليل جداً وذلك لانعدام تجربة شعرية جديدة : إنني نادراً ما أغادِرُ السَّذَّارَ إلا إلى مقر غملي. كسا أني سئمت من الضرب على وتر «أنا مريض» فيما أكتبه من شعر»⁽⁸⁹⁾ وهو ما يؤكد في الشهر نفسه في رسالة موجهة إلى الشاعرتين آمال الزهاوي ونعوس الراوي «أكثر ما يضايقني في مرضي أنه صبرني رهين مغس البيت لا أغادره بعد عودتي إليه من الدائرة القريبة كل القرب من داري والمجهز بسيارات تنقل موظفيها. وإذا كان الأمر كذلك فمن أين تأتي التجارب لكتابة قصيدة جديدة؟»⁽⁹⁰⁾

ويعيد السياب ذكر علة التجارب الخارجية بعد شهرين من رسالة إلى جبرا ابراهيم جبرا حتى في حال الاسترسال في الكتابة «لا أقطع عن كتابة الشعر. إنه الغراء الوحيد الذي بقي لي. وإن كنت أكتب إلا بين فترات طويلة. المشكلة مشكلة تجارب. من أين تأتي التجارب الجديدة وأنا أعيش على هدمش الحياة؟»⁽⁹¹⁾ وهو ما يشير إليه في آخر رسالة مثبته في الكتاب، وهي موجهة إلى أدونيس «إن نفسي تتدفق بالشعر، لكنه تدفق من ينبوع الر عظيم ويأس، لا طرب»⁽⁹²⁾ وبيّن معنى التجربة في الرسالة نفسها عندما يقول «البارحة فحسب كتبت قصيدة ليس فيها حزن ولا يأس ولا ألم لأن الأخ علي السبي قابل أختي في لبنان وحفل إلي أحساراً منهجة عنهم ووعداً بأن يكتبوا لي رسالة»⁽⁹³⁾

تأخدا هذه الشهادات المتواصلة على مدى ست سنوات (1958/5/7 - 1964/9/17) إلى المخارات الخفية لممارسة الشعر لدى السياب. وإذا كان التدفق هو السمة الغالبة على السنوات الخمس الأولى، فإن مصاعب الإنتاج ابتداءً من 1963 أخذت في الكشف عن تأويل المصدر الخارجي للشعر. منذ التجاء السياب إلى البيت (رسالة 1963/4/20 إلى سيمون جارجي)، تولت الرسائل توصيح ضرورة التجربة الخارجية في الشعر، وحتى عندما يتحقق التدفق، كما في رسالته إلى جبرا ابراهيم جبرا (1963/12/2) وآخر رسالة لأدونيس (1964/9/17)، فإن الشعر يظل يابساً لا ماء فيه (وها هو مفهوم الماء، يجد مكانه مرة أخرى).

إن التجربة الخارجية كضرورة ملازمة للشعر تعني في البدء أن اللغة الشعرية متعددة، لا توجد إلا بعنايف خارجي، ونحو التعبير عن هذا الخارج تسير. لا توجد إلا به وفيه. هو عنصره الحيوي الذي يفجره، وفيه يكن المعنى. أي أن فترات التدفق الشعري التي عاشها السياب كانت

(89) المرجع السابق، ص. 179.

(90) المرجع السابق، ص. 185.

(91) المرجع السابق، ص. 189.

(92) المرجع السابق، ص. 200.

(93) المرجع السابق، الصفحة دلتها

هي تلك التي نشط فيها البعد الاجتماعي للشعر، حيث كان السياب يستقي موضوعه الشعري من العالم الخارجي، أو هكذا كان يعتقد على الأقل. واللغة الشعرية بهذا المعنى، لا تعبّر عن ذاتها بل تعبّر عن خارجها.

وتأملات السياب في وظيفة اللغة الشعرية، بتعدد جهاتها، يضع لنا التصميم الموسع لانفعالات الشعراء المعاصرين بالوظيفة التعبيرية، وقد تفاعلت معطيات فكرية متنوعة مع الأوضاع الاجتماعية - التاريخية العربية، دونما نسيان تاريخ الشعر العربي ذاته، في هيمنة الوظيفة التعبيرية.

وهكذا يكون الشعراء الآخرون، كالبياتي وعبد الصبور وحاوي من أبرز من اعتبروا الوظيفة التعبيرية أساس الشعر، ومن هنا كانت اللغة المتعدية هي حجتهم الشعرية بامتياز.

إن البياتي، الذي بنى خطاباً شعرياً يتمحور حول الإنسان والذات، كان في مرحلته الأولى، إلى نهاية الستينيات، يصدر عن اللغة المتعدية في شعره، حيث وصف الخارج النصي أو اللقاء به هو أساس النص الشعري. ومن القصائد الأولى التي تؤكد على هذا قصيدة إلى إخواني الشعراء :

يا إخواني : الحياة
أغنية جميلة، وأجمل الأشياء :
ما هو آت، ما وراء الليل من ضياء
ومن مسرات ومن هناء
وأجمل الفناء :
ما كان من قلوبكم ينبع، من أعماق
شعوبنا الراسخة الأعراق
وأرضنا الطيبة الخضراء.
فلتلقنوا الظلام
وصانعي المأساة والألام،
ولتمسحوا الدموع
في وحشية الطريق للإنسان

يا إخوتي : الحياة

أغنية جميلة : مطلقها الدموع والأحزان⁽⁹⁴⁾

وبعد سنوات طويلة يعود البياتي لرصد تاريخ وعيه الشعري المعيد، نحتار لذلك المقطع

التالي :

ولِدْتُ في عَصْرِ الحَيَاتِ وفي أزمِنَةِ المَذَابِ والثَوَرَاتِ

كَانَ أبِي عبداً على معرَّاتِهِ ماتَ وَكُنْتُ شاعراً جَوَّالاً

أَصْطَادُ في طِفْولَتِي فَرَّاشَةُ القَمَرِ

فَوْقَ سَطُوحِ مَنْنِ النَحَاسِ

أَدَقُّ في غَيَابِهَا الأَجْرَاسِ

أَحْفَرُ في قِصَائِدِي الزُرْقَاءِ

مَهَاجِراً مع الطيُورِ وَلَفَاتِ كُتُبِ الثَوَارِ.

ولدت مأخوذاً؛ وكانت قدمي الريح وقلبي في يد الأقدار

مطرقة حمراء.

رأيت في تكهن الغيب وفي طوابع النجوم وفي تصاريف الليالي : طائراً مفترساً

يأتي مع الفجر

فينقض على القطيع

ممزقاً أوصال هذي المدن الشهواء في عاصمة الرغد وفي مغالب الحديد

وغارساً منقاره في لحمها المسنون

وباسطاً جناحه فوق خطام العالم القديم.

رأيت : أعوان ملوك العالم الصفار

وأوجهُ الطغاة

مذعورة تحاصر الثوار

وطائر الرغد بلا جناح

يطلق صبيحة ويهوي ميتاً بطعنة من خنجر مسموم. (95)

يلتقي هذا المقطع مع بعض القضايا الأساسية التي أشار إليها لسياب في مدوه - «خمس

شعر»، عن الشعر والشاعر معاً، وقد تشكلت في رؤية متكاملة لمفاهيم الحدائنة.

(94) عبد الوهاب البياتي، المجد للأطفال الزرقون، مكتبة المعارف، بيروت، طبعة ثانية، 1958، ص. 24.

(95) عبد الوهاب البياتي، قصائده حب على بوابات العالم السبعة، وزارة الإعلام، بغداد، 1971، ص. 109.

أما صلاح عبد الصبور فتأمل اللغة الشعرية، كلفة متمدية، من مكان آخر، هو عدم التطابق بين الأسماء والأشياء في هذا الزمن. ونرصد هذا التأمل في نصوص منها :

الألفاظ

فلينبتُ حلقك بالآلفاظِ، الألفاظُ (هواء)
 مَنْ يُمْسِكُهُ أَوْ يُمْسِكُهَا... تلك الألفاظُ الجوفاءُ
 لَكِنْ هَذِي الألفاظُ تهبُّ هبوبَ الرِّيحِ على وجهي
 أَنَا تُدْفِنُنِي الألفاظُ الحرى
 وتَقْفُقُنِي الألفاظُ الباردة الرَّعْنَاءُ.
 ويتكاملُ هذا المقطعُ الأولُ من القصيدة مع مقطعها الأخير .
 كَفَي، كَفَي، إِنْ الألفاظُ ثِمَارَ الأشجارِ
 أَنهى ما تُحْمِلُ مِنْ نَوَارِ
 وَكَمَا أَنَّ الشجرَ الطيبَ
 يُعْطِي ثَمراً طيبَ
 فالإنسانَ الطيبَ
 لَا يَنْطِقُ إِلَّا اللفظَ الطيبَ
 يَا سَيِّدَتِي، يَا بَنْتَ الصَّحراءِ الجَزَاءُ
 فَلْتَقْصِيدي، فَلْتَقْصِيدي فِي الألفاظِ
 الألفاظِ الجوفاء...⁽⁹⁶⁾

هي «الكلمة» تصبح «الفاظاً جوفاء» على لسان المحبوبة، بعد أن تم فك الارتباط بين الأسماء والأشياء، لا يفعل لها ولا قرار، ولأن الشاعر يذهب ضحية الكلمة ويصبح «شهيداً» فإنه يوصي بقدوم إلقاء «نبض الروح في الكلمة». إنها التسمية المستحيلة. ولكن الشاعر في نصوص شعرية أخرى ونقدية يضيء مفهومه للغة المتعلية. ففي قصيدة بعنوان «الكلمات» يقول :

خديشي معضُ ألفاظي، ولا أملكُ إلّاها
 أرَقَرَقَها لَكُمْ نعماً، أجملُها أفانيَا
 أرَقَشَها تَلَاوِينَا
 وللألفاظ سلطانٌ على الإنسانِ

أَلَمْ يَزُودُوا لَكُمْ فِي السَّفَرِ أَنْ الْبَدْءَ يَوْمًا كَانَ...

- جَلَّ جَلَالُهَا - الْكَلِمَةُ

أَلَمْ يَزُودُوا لَكُمْ فِي السَّفَرِ أَنْ الْحَقُّ قَوْلُ

وَلَكِنِّي أَقُولُ لَكُمْ بِأَنَّ الْحَقَّ فَقَالَ

أَقُولُ لَكُمْ :

بِأَنَّ الْقَوْلَ وَالْمَقَالَ جَنَاحَانِ عَلَيَّانِ. (97)

هذه القصيدة الأخيرة تأخذ دلالتها من العنوان نفسه للديوان، وهو «أقول لكم»، (وهذا من كلام المسيح) (98) وللمقطع المستشهد به يختار المفهوم المسيحي «في البدء كانت الكلمة»، (99) وبهذا المفهوم الديني سيعيد قراءة مأساة العلاج. (100) في الجزء الثاني من المسرحية يسأل السجين الثاني العلاج :

وبماذا تُخَيِّ الأرواح...؟ (101)

فيجيب :

بِالْكَلِمَاتِ (102)

إن المسيح هو صاحب مُعْجَزَةٍ إحياء الموتى، ولكن فِعْلَ الكلمات، فعل الإحياء، يفقد معناه في هذا العصر كما جاء على لسان السجين الثاني :

أَقْوَالٌ طَيِّبَةٌ، لَكِنْ لَا تَصْنَعُ شَيْئًا (103)

والمفهوم الديني الذي يعتمد عليه صلاح عبد الصبور للغة، يؤالف بين المسيحية والإسلام، لأنهما مَنَّا يُؤَسَّسَانِ لفعل اللغة خارج اللغة، ولدلالة اللغة خارج اللغة أيضاً. فلا فرق بين «وقال الله ليكن نور فكان نور» في المهد القديم، وبين «خلقه من تراب ثم قال له كن فيكون» (104) القرآنية. لقد علما القرآن أن «كلمة الله هي العليا» (105) «ولا تُبَدِّلْ لِكَلِمَاتِ اللَّهِ» (106) ووظيفة

(97) المرجع السابق، ص. 98.

(98) الكتاب المقدس، إنجيل متى، م. س.

(99) الكتاب المقدس، المهد القديم، إنجيل يوحنا.

«وقال الله ليكن نور فكان نور».

(100) صلاح عبد الصبور، مأساة العلاج، دار الآداب، الطبعة الأولى، 1965.

(101) المرجع السابق، ص. 122.

(102) المرجع السابق، ص. 123.

(103) المرجع السابق، ص. 125.

(104) سورة آل عمران، رقم 59.

(105) سورة التوبة، رقم 40.

(106) سورة يونس، رقم 64.

الشاعر المعاصر، برأي صلاح عبد الصبور، هي صيانة هذه الكلمات من المُنْدَس، بل صيانتها من الفراغ. فالكلمة معتكئة بالمعنى، وهذا المعنى هو العمل. وهذا ما يقوله الشاعر على لسان الحلاج :

وَلِدْتُ كَلِمَاتُ اللَّهِ هُنَاكَ بِقَلْبِي الْمُثْقَلُ
فَأَتَيْتُ بِهَا، طَوَفْتُ بِأَرْضِ النَّاسِ
عَنْ فِتْنَةٍ طَلَقْتُهَا أَنْضُو أَطْرَافِ ثِيَابِي شَيْئاً فَشَيْئاً
حَتَّى لَا يَبْهَرَهُمْ حُسْنُ الْخَمَلِ
فَيُظُنُّونَ بِي السُّوءَ، وَيَتِمَهُونَ يَقِينِي. (107)

وليس الحلاج (الشاعر) في هذه الحالة إلا مثيلاً للنبي :

أُنَوِي أَنْ أُنْزِلَ لِلنَّاسِ
وَأُحَدِّثَهُمْ عَنْ رَغِيَةِ رَّبِّي
اللَّهُ قَوِيٌّ، يَا أَبْنَاءَ اللَّهِ
كُونُوا مِثْلَهُ
اللَّهُ قَوْلٌ يَا أَبْنَاءَ اللَّهِ
كُونُوا مِثْلَهُ
اللَّهُ عَزِيزٌ يَا أَيْمَنَ (108)

هكذا يتبدى لنا مفهوم اللغة المتعددية يحتضن الدلالة على ما هو خارجها من فعل في الوقت نفسه الذي يصدر الفعل عنها. في صفاتها وامتلاؤها تكتمل الشهادة. فيكون الشعر بذلك يصدر عن المفهوم المركزي للحدث وهو التقدم الذي يتحقق في الشعر عن طريق الفعل، ولكنه مُكَوَّنٌ بمفهوم النبوة، مادام الصدور عن الفعل هو من اختصاص الأنبياء، ثم مفهوم الحقيقة، لأن كل كلام صادر عن النبي باتجاه الفعل هو كلام الحقيقة، وأخيراً مفهوم الخيال الذي يتماهى مع الرؤيا. والشاعر في هذه الحالة الأولى (حب المرأة) والحالة الثانية (حب الحقيقة) مصبغة كنبى، في هذا الزمن، هو أن يكون شهيداً.

(107) صلاح عبد الصبور، مأساة الحلاج، م.م.، ص. 57.

(108) المرجع السابق، ص. 59.

2.3.2. اللغة اللازمة ووظيفة الخلق

وسينزع أدونيس نحو استيعاب مغاير لوظيفة اللغة الشعرية، حيث ستصبح لغة مفارقة ذات بنية معرولة عن الاعتيادية، لغة تختفي بلفظها الداخلية وهي تُقيم احتفالاً لـ «كيمياء الشعور». كان أدونيس قد وعى هذا المفهوم، في نصوصه الشعرية والتنظيرية، مفيداً من تجربة سعيد عقل في رمزيته، ومن جبران خليل جبران في مُفجّيه وخياله، ومن الرمزية الفرنسية، بدءاً من بودلير إلى ملارمي وسانْ جُونْ بَيْرِس. وهكذا سيأخذ في الحديث عن الإشارة والسحر كمفتاحين لرؤية شعرية تتعلم مسالك مجهول الرحلة وممالك الهدم. ونمطي قصيدة الإشارة نموذجاً أولياً :

مزحتُ بين النارِ والتلّوجِ -
لنْ تفهمَ النيرانَ عابثي ولا التلّوجِ
وسوفَ أبقي غامضاً أليفاً
أُسكنُ في الأثرار والحجّارة
أغيبُ
أستقصي
أرى
أموحُ
كالضوءِ بينَ السُحُبِ والإشارة⁽¹⁰⁹⁾

- هذه القصيدة القصيرة تعلن عن برنامج شعري متكامل، به يهتدي أدونيس في بناء النص الشعري، وتأسيس لغة ستصبح بسرعةٍ دليلَ الانشقاق في مفهوم الشعر وممارسته. والبرنامج الشعري، الذي ترسم هذه القصيدة حدوده، مكثف إلى درجة قصوى، لأنه يتناول :
- 1 - اللغة الشعرية كلفة لازمة، تكفي بذاتها، وبمناصرها تبني عالماً شعرياً تجهله عناصره الأولية، وقد اتخذت من وحدة الأضداد حقلاً للعبة اللغوية.
 - 2 - الشاعر الذي أسرته الكلمات، فاتح عواينها، بها وفيها يفتح أبواب عالم آخر ليس استنساخاً للعالم المرئي أو المحسوس.
 - 3 - وظيفة اللغة الشعرية تكمن أساساً في السحر والإشارة، فهي لا تعبر، ولا تصنف، أي لا نبوح ولا تصرّح، وهذا مصدر غموضها.

(109) أدونيس، ديوان كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، المكتبة المصرية، بيروت، الطبعة الأولى، 1965.
ص 16

وهذه القصيدة القصيرة، تتجاوب مع مفهوم اللغة الشعرية عند أدونيس، كما حددناها من قبل، وهو مفهوم اللغة كعمود ورويا وسحر وإشارة، ليس هذا كله علينا جديداً، لأننا، في الفصل الأول من هذا الجزء، أوضحنا مركزية «الرؤيا» في تنظيم أدونيس للشعر. وما علينا الانتباه إليه هنا هو ما تحدده هذه اللغة الشعرية كوظيفة لها.

بالوقوف على وظيفة اللغة الشعرية نستطيع ترتيب رؤية أدونيس إلى الشعر وحداثته في آن. بهذا الخصوص يقول أدونيس في دراسته الأولى :

«اللغة في الشعر العربي القديم لغة تعبير، أعني لغة تكتفي من الواقع ومن العالم بأن تمسهما مساً عابراً رقيقاً، ويجهد الشعر الحديث في أن يستبدل لغة التعبير بلغة الخلق. فليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء ليُعبّر عنه، بل الشخص الذي يخلق أشياءً بطريقة جديدة»⁽¹¹⁰⁾

مع الدراسة يُرفع كل التباس. إن وظيفة الشعر هي الخلق لا التعبير. وظيفتان متوازيتان لا لقاء بينهما لدى أدونيس. ووظيفة الخلق هي التي تظل مستبدة به. على هذا النحو يكتب أدونيس :

«ولئن كان الوضوح طبيعياً في الشعر الوصفي أو القصصي أو العاطفي الخالص، لأنه يهدف إلى التعبير عن فكرة محددة أو وضع محدد، فإن هذا الهدف لا مكان له في الشعر الحق. فالشاعر لا ينطلق من فكرة واضحة محددة، بل من حالة لا يعرفها، هو نفسه، معرفة دقيقة، ذلك أنه لا يخضع في تجربته للموضوع أو الفكرة أو الإيديولوجيا أو العقل أو المنطق. إن حدثه، كرويا وفعالية وحركة، هو الذي يوجهه ويأخذ يده»⁽¹¹¹⁾

وهذا الوضوح النظري هو ذاته الذي يستعيده بعد فترة طويلة عند تناوله لـ «شعرية الحدث»، فيقول :

«إن الشعر الوظيفي هو الذي ينظر إلى الحدث بوصفه موضوعاً خارجياً، فينقله تمجيداً أو تقييماً، وهو يقوم بوظيفة يمكن أن يؤديها الكلام الإعلامي بحصر المعنى، أو أي نوع آخر من الكلام الإخباري، التحليلي. أما الخصوصية الشعرية فمن طبيعتها أن تحيل الحدث إلى رمز، بحيث لا تزدنا إلى الحدث بما هو وكما

(110) أدونيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة شعر، م.س.، ص. 85.

(111) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، م.س.، ص. 125.

هو، وإسما تردُّنا إلى دلالاته أو أبعاده، في الحركية التاريخية - ناقلة حواسنا ووعيِّنا في أفق جماليّ - تخيليّ، قوائمه اللغة وعلاقاتها. (112)

ومهما تراءى لنا التاريخ، هنا، متدخلاً في التحديد، فإن الأساس هو هذا التشطّيب على الموضوع الخارجي الذي يصبح صورة الحدث في الشعر الوظيفي، الوصفي.

إن هذه الحدود النظرية، المترسّخة في كتابات أدونيس منذ البدايات إلى الآن، تعود باستمرار لانتزاع شرعيتها من إعادة قراءة الشعر العربيّ القديم، والممارسات النصية المختلفة، منذ الشعر الجاهلي إلى الكتابة الصوفية للنقري، وأصلة بينها وبين نظرية الشعر عند العرب القدماء. ولكن الشرعية، كما يصرح أدونيس نفسه، مستمدة من قراءاته للممارسات النظرية والنصية في الشعر الأوروبي، والرمزي منه على الأخص في فرنسا.

وهنا، أيضاً، يكون مع مفاهيم الحدث، إذ التّقدم يتحقّق في لغة الخلق، فيها يمكن للشعر، برأي أدونيس، أن يتقدّم، والشاعر الخالق للغة هو النبي، وفي هذه الحالة يصدر الشاعر عن الحقيقة، فالقول الشعري هو الحقيقة، ويكون التخيل أساسه. مفاهيم مشتركة بين أدونيس وغيره من الشعراء المعاصرين، أو غيرهم السابقين من شعراء الحدث العربية، وما يتفرد به، هو، يكون من جهة التأويل لا التفكيك.

وهنا، أيضاً، نقول إن مفهوم اللغة اللازمة، وما يرافقها من ضفاف الرؤيا والخلق، محدد هو الآخر بمفهوم اللغة اللازمة لدى الرمزيين الفرنسيين، الذين عادوا إلى أساسياته لدى الرومانسية الأولى في ألمانيا، التي تعرضنا لها في الجزء الثاني من الكتاب، وكنا في مقدمة الجزء الأول طرحنا إشكاليّتها في تعريف اللغة الشعرية. ونعود ثانية لجانّ ماري شافير الذي وضع حصراً ونقداً لها في أن، خاصة وأن هذا المفهوم هو الذي أصبح سائداً مع الشكلانيّين الروس، وقد وضعوا قطيعة بين «اللغة اليومية» و«اللغة الشعرية». وفي هذا قال جانّ ماري شافير :

«حين نسلم، في جميع الأحوال، بهذا الاختزال لطاقة الشعر النحوية فالأمر لا يتعلق بالدعوة إلى خلق نظرية «الكلام الشعري». وأعتقد أننا، على العكس من ذلك، مُطالبون بالعودة إلى شعرية لن تكون بعدة منكبّة على اللسانيات وحدها، شعرية تعتبر اللسانيات وسيلة للبحث الجزئي، وليس بعدة كَارْهَاتُون، كنموذج. وعلى شعرية كهذه أن تختبر من جديد الملائق بين الشعر والنثر الأدبيين، بين الوظيفة الجمالية للكلام الأدبي والسلاسل الوظيفية اللسانية الأخرى، بل والخارج

نيويورك أو مراكش - فاس والفضاء ينسج التأويل أو المهد. أو مفرد بصيغة الجمع أو أحلم وأطيع آية الشمس.

4.2. تاريخ بعيد لتأمل اللغة الشعرية

للتأمل في اللغة الشعرية تاريخه البعيد، في الثقافة العربية القديمة، كما في الممارسات الشعرية للحضارات القديمة والحديثة، وما زالت حفريات الصمت في بدايتها. لن نفاجئ التحليل بسفر مرتجل، لذلك سنقتصر على نموذجين من الثقافة العربية ثم الثقافة الصينية.

1.4.2. في الثقافة العربية : الكتابة والجنس

أ) أبو تمام : أدرك النقاد العرب القدماء، كما تؤكد النقاد في العصر الحديث، أن شعر أبي تمام يُشكّل قطيعة. وتأويل القطيعة، قديماً وحديثاً، متباينٌ. لسنا ملزمين هنا بالجري وراء القراءات التي تناولت شعر أبي تمام، تلك مسألة أخرى. أما تفكيكنا فينطلق من لغة أبي تمام أيضاً دونما انتهاء إلى حقيقة لها جبروتها.

إن شعر أبي تمام ممارسة للشعر كصناعة، وهو في ذلك يلتقي مع التصور الذي حكم الشعر المحدث. والاستثنائي لدى أبي تمام هو القطيعة داخل هذا التصور. لقد أنجز فهد عكّام دراسة جامعية عن أبي تمام، ونشر جزءاً منها بعنوان «نظرية أبي تمام في الفن الشعري، انتصار الصانع الفنان»⁽¹¹⁴⁾. وتأويلنا للقطيعة هو ما أشار إليه فهد عكّام في نهاية هذا الجزء المنشور قائلاً :

«خطوة مُنْعِشَة إلى أمام، وحقيقة مذهشة تحفز إلى الأعين باهرة جليلة. فما كان ضباباً غير محدد يتضح كلّ الوضوح. فالمعملية الخلاقة تعبّر عن ذاتها وكأنها حدث،

(113) Jean - Marie Shaffar, *Romantisme et langage poétique*, in *Revue Poétique* 42, op. cit., p-p. 193-194.

(114) قدم الدراسة كأطروحة لبل دكتوراه النبوة من جامعة السوربون باريس 3، تحت إشراف د. جمال الدين بن الشيخ. والبحره المشار إليه منشور في مجلة المؤلف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993، المجلد 143/142/141، ص. 266.

لأدونيس ذاته، وخاصة تلك النصوص التي تتورط فيها اللغات المتعددة، مثل قبر من أجل لسانية أيضاً، عليها أن تتخلّى عن فيتشية النص الممزول، المُعْتَبَر ككلّ مُفْلَق، لفائدة وجهة نظر اختراق نصي، تسمح بإدراك التعددية غير المغلفة للملائق التي يجد أي نص مفلق نفسه منخرطاً فيها»⁽¹¹³⁾.

هذا النقد للشعرية اللسانية ولمفهوم النص الممزول المغلق، هو الأفق النقدي الذي يمكننا به إعادة قراءة تنظير أدونيس للغة الشعرية، وبه تتحوّل اللغة الشعرية عن وضعيتها الاحتفالية والمقدسة التي تنبني هي نفسها على اختراقها، ومن ثم نستطيع أن نعيد قراءة النصوص الشعرية

وتجري في اللغة الحسية، ولكنها لغة نسبية تتوقف على صفات المُبدع. وبتعبير آخر، الخلقُ الشعريُّ تجربةٌ رُبِعةٌ تُحدِثُ في فرج الشهوة، وهدمها تحقيق متعة المبدع نفسه. فانظر كيف يَصوّرُ أبو تمام هذه الصلات الجنسية بين الشعر وصانينه :

وَالشَّعْرُ فَرْجٌ لُبْسَتْ خَصِيضَتُهُ طُسُولُ اللَّيْلِ إِلَّا لَمُفْتَرِعَهُ
والبيت من الأهمية بمكان، فهو يذكرنا بمعاصرنا الفيلسوف الفرنسي رولان بارت⁽¹¹⁵⁾.

إشارة فهد عكلم لمفهوم اللغة الشعرية والفعل الشعري عند أبي تمام، من خلال بيت واحد، هو بالتأكيد ذروة الصياغة المفهومية لديه، غير كاف، لأن أبا تمام تعرض للعلاقة بين العمل الجنسي والعمل الشعري في أبيات عديدة، نذكر من بينها :

- 1 - يَسُرُّ لِقَوْلِكَ مَهْرَ فِعْلِكَ إِنَّهُ يَنْبُوِي أَفْتِضَاضَ صَنِيعِ عَذْرَاءٍ
أو
- 2 - عَذَارَى قَوَافٍ كُنْتُ غَيْرُ مُدَافِعٍ أَبَا عَذْرَاءَ لَا ظَلَمَ ذَلِكَ وَلَا غَضَبُ
أو
- 3 - أَمَسَا الْقَوَافِي فَفَدَّ حَصَّتْ غَرَّتَهَا فَمَا يُصَابُ دَمٌ مِنْهَا وَلَا سَلْبُ
4 - مُبْنِتٌ إِلَّا مِنْ الْأَنْفَاءِ نَسَاكِحَتَهَا وَكَانَ مِنْكَ عَلَيْهَا الْمَطْفُ وَالْخَدْبُ

وقبل إعطاء هذا المفهوم الجنسي للغة الشعرية والفعل الشعري، وقراءته في أن من خلال نماذج محدودة⁽¹¹⁶⁾ قانون التناطبق مع تصور رولان بارت، رغم أنه بعيدٌ عن كل بدعة، نرى في قطعة أبي تمام انتصاراً للأثر على الصوت، للثمة على الوحي والإلهام، للجسد على الروح، للكتابة على الخطابة والكلام، وبها تتفاعل نظرية الكتابة والقراءة في آن معاً. إن الكتابة الشعرية أصبحت مع أبي تمام فعلاً جدياً تخترقه حُمَيَّا المتعة العضوية، فتتحول بذلك من وضعية البهانة والارتجال إلى وضعية التأمل والفعل الجسدي. مع ذلك يصعب علينا التمرع في رفع

(115) المرجع السابق، ص. 241.

(116) يحتاج هذا الموضوع لدراسة موسعة، والنماذج المحدودة هنا هي لديوان أبي تمام، ذخائر العرب، رقم 5. نعلق محمد عزم، المجلد الأول، دار المعارف، القاهرة، 1976، ص 37، 196، 252 وفي غرامه البيت الثالث يقول ابن السكيت «عذريتها» عدي أجود لقوله «فما يصاب دم منها» والمذرة البكرة، ولقوله «حصت» وإن كان مشتركاً راجع ماسح ص 252 من الديوان، في حقه السابق.

أبيات مفردة إلى مستوى نظري، لما تشرطه النظرية من مقومات، فضلاً عن كون أبي تمام لم يخرج كلية عن الألفية المعرفية التي كانت تسيج ممارسته الشعرية ومفهوم قراءتنا لها.

(ب) ابن عربي : وهو الآخر تأمل في اللفظة وتصوّرها ذات طبيعة جنسية. ونكتفي هنا بإيراد بعض المقاطع من كتابه الفتوحات المكية :

1 - «أعلم أنه لما اصطحبت الألف واللام، صحب كل واحد منهما ميل، وهو الهوى والفرض. والميل لا يكون إلا عن حركة عشقية. فحركة اللام حركة ذاتية؛ وحركة الألف، حركة عرضية. فظهر سلطان اللام على الألف لإحداث الحركة فيه. فكانت اللام، في هذا الباب، أقوى من الألف لأنها أعشق، فمهمتها أقل تعلقاً باللام، فلم تستطع أن تقيم لؤدها.

فصاحب الهمّة، له الفعل، بالضرورة، عند المحققين. هنا حظّ الصوفي ومقامه، ولا يقدر أن يجاوزّه إلى غيره. فإن انتقل إلى مقام المحققين، فمعرفة المحقق فوق ذلك. وذلك أن الألف ليس ميله من جهة فعل اللام فيه بهيمته، وإنما ميله إلى اللام بالإطاف، لتمكّن عشق اللام فيه. ألا تراه وقد لوى ساقه بقائمة الألف وانعطفت عليه، حذراً من الفتور ؟ فميل الألف إليه، نزول»⁽¹¹⁷⁾

2 - «...فكان بين العلم واللوح نكاح مغنوي مفعول، وأثر حسي مشهود - ومن هنا العمل بالحروف عشقنا - وكان ما أودع في اللوح من الأثر ميل الماء السابق، الحاصل في زحم الأثر. وما ظهر من تلك الكتابة، من المعاني في تلك الحروف الجرمية (هو) بمنزلة أرواح الأولاد المودعة في أجسامهم - فافهم والله يقول الحق وهو يهدي السبيل»⁽¹¹⁸⁾

ورؤية ابن عربي الجنسية للحروف واللفظة فالكتابة تسع لتشمل علاقته بالمعرفة. وهذه رؤياه عند دخوله بجاية، قال :

«رأيت ليلة أني نكحت نجوم السماء كلها فما بني منها نجم إلا نكحته بلذة عظيمة روحانية. ثم لما أكملت نكاح النجوم، أعطيت الحروف فنكحتها. وعرضت رؤياي هذه على من عرضها على رجل عارف بالرؤيا بعيد بها؛ وقلت للذي عرضها عليه : لا تذكرني ! فلما ذكر له الرؤيا استظفها وقال : هذا هو البحر الذي لا يذرك

(117) الفتوحات المكية، تحقيق وتقديم د. عثمان يحيى، تصدير ومراجعة د. إبراهيم مدكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، الطبعة الأولى، ص. 325.

(118) المرجع السابق، البحر الثاني، ص. 314.

فقره ! صاحب هذه الرؤيا يفتح له من العلوم العلوية وعلوم الأسرار وخواص الكواكب ما لا يكون فيه أحد من أهل زمانه. ثم سكت ساعة وقال : إن كان صاحب هذه الرؤيا في هذه المدينة فهو ذاك الشاب الأندلسي الذي وصل إليها. (119)

هو الكون بكامله يترابط ويتفاعل عبر وشيجة الفعل الجنسي، والكتابة كون لها فعل الإغراء والاستغواء والغزو والامتلاك والمتعة، فتكون الحروف والكلمات أسيرة عشق شبي، له النار والماء، نار احتكاك جسد به جسد، ماء لإمتاع حبة الفحل. فلا النار مقدسة ولا الماء مدنس. ويتسرب ماء الكتابة بلا توقف في تاريخ منسي.

هذان النموذجان لتأمل اللغة ثم الكتابة، في الثقافة العربية القديمة، مريدان حقاً، رغم تعارض مصدرهما النظري، حيث الأول ينزع لما سمي بالصناعة والثاني يصرح بالأمر الإلهي، يواجهنا لإعادة التأمل في مسألة الخطاب الشعري، وبحاجة لاستقصاء أشمل، تمارسه قراءة تفجر المكتوب في الكتابة والقراءة معاً، تبعد عن الرؤية الواحدية في معالجة قضية رئيسة، تقصد وضعية اللغة والكتابة في الثقافة العربية القديمة، حتى تفك الارتباط مع كل قراءة تحول اللغة إلى جسد مُحشَب، أو كتاب مفتوح (كمراة) يعكس الخارج بصدق. وهنا نحن مرة أخرى نصطدم بالمسافة الفاصلة بين قديم وقراءته، بين الكتابة ولغتها القديمة الواصفة، التي ظلت حبيسة المقدسين، القرآن وشعرية أرسطو. إنه مظهر إضافي للشعرية العربية المكتوبة.

2.4.2. في الثقافة الصينية : الشعر والكتابة الخطية

تأمل الكتابة واللغة الشعرية في الشعر المعاصر لها تجاوباتها في الثقافة العربية القديمة التي لا يوجد مبيازها في الغرب الحديث بمفرده. ثقافات قديمة تنتمي لحضارات ضاربة في التاريخ كالثقافة الصينية، عرفت كذلك تجربة تأمل اللغة والكتابة. ونحن بهذا نخالف مع كل من يستكين لمفهوم البهجة، كموقف قضائي، بغاية تحليل قضايا ما تزال بحاجة للتحليل، كما نخالف مع كل تمركز في الغرب.

(119) عن كتاب أمين بلاتوس، ابن عربي، حياته وفكره، ترجمه عن الإسبانية عبد الرحمن بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1963، ص - ص. 54 - 55.

وفي هذا الصدد يلاحظُ قُرَاسُوا تَشْيِيجَ بخصوص لغة الشعر الصيني القديم:

«إن ما يُثيرُ بالإجمال هو البُعدُ البَيِّن الذي يَفْصِلُ عن اللغة العادية الأشكال التي
بذلك شعراءُ الطَّائِف، من أجل اكتشافها، جُهداً كبيراً في البحث»⁽¹²⁰⁾

أي «أن الشعراء حاولوا الإفادة خصوصاً من بعض ما يَكُنُّ في لغة ذات كتابة خطية رمزية
وذات بنية غازلية»⁽¹²¹⁾ وشعراءُ الطَّائِف باتباعهم صيرورة احتزال اللغة يستهدفون باستمرار تكثيف
اللعبة اللغوية للأسماء والأفعال ضمن استراتيجية إختناث الفزاع، هذا المفهوم الجمالي الصيني الذي
يُشكِّل، إلى جانب مفهوم الامتلاء، قُطْبَيْهِ الرؤية الجمالية والتصورية للعالم، وهذا ما يجعل اللغة
الشعرية الصينية لغة حركية «لغة منفجرة تُعيد استعمال العلاقة بين المَقُول والمُسْكُوت عنه،
الحركة والثبات، وفي نهاية التحليل بين الذات والموضوع. وهذه اللغة المتحركة بفعل الفزاع هي
القادرة، بالنسبة للشعراء، على إيجاد الكلمة التي يثور فيها «النفس»، ومن ثم على وصف ما يدقُّ
عن الوصف»⁽¹²²⁾ وهذا معناه أن «الإنسان الذي يمتلك بُعد الفراغ يَمُحُو المسافة الفاصلة بين
العناصر الخارجية، والعلاقة التي يَحْصُلُ عليها بين الأشياء هي نَفْسُها التي يربطها هو نفسه مع
الأشياء. وبذلك استعمال اللغة الوصفية ينتهج طريقة «التمثيل الباطني» تاركاً اللغة تلمبُ كلياً
«كُفَيْتَه»⁽¹²³⁾ وهكذا أصبح عهد الطَّائِف حصيلاً، لأن «أبحاث الشعراء أغنت اللغة العادية بقلبيها
للبيات، لثركية»⁽¹²⁴⁾ ويمكن بلوغُ المُرتَقَى الشعري الواصل بين اللغة والرؤية والجنس في
مَوْشَحٍ للشاعر لي هو عن الآلة الموسيقية المَتَمِّمة الكَتَنُغْ هو. ففي هذه القصيدة⁽¹²⁵⁾ التي تتعرض
لمسألة الإبداع الفني نجد «العلاقة المستقصاة مع الخارق من طبيعة جنسية»⁽¹²⁶⁾

5.2. من اللّغة إلى الخطاب

يتبين لنا، من خلال الملامسة الأولى، أن انشغال الشعراء المعاصرين بوضعية اللغة معتم،
والاختلاف بينهم يعود أساساً إلى التصورات العامة التي يعملون بها على تبادل الإضاءة بين
الممارستين النظرية والنصية. ولكن الانشغال باللغة لم يكن ليأخذ هذه المكانة وليستحق إنشاء

François Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, op. cit., p. 30. (120)

(121) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(122) المرجع السابق، ص. 46 - 47.

(123) المرجع السابق، ص. 47.

(124) المرجع السابق، ص. 64.

(125) راجع القصيدة في المرجع السابق، ص. 87 وص. 242.

(126) المرجع السابق، ص. 89.

مشهد الحذل لو أنه كان منحصرأ في مسألة عابرة أو تقنية ينتهي فعلها في لحظات من النوح البطري.

إن انشغال الشعراء المعاصرين بطرح إشكالية اللغة لا يقل أهمية عن انشغالهم بإشكالية بناء النص والبحث عن ممكن حر، وهو بالتالي استنهاض شولي للعلاقة العربي باللغة. قديماً، قال القران وبمده، فيما هو مواجهة لأوضاع لم يستطعها التقليديون، نتيجة الاطمئنان الذي أسسه سياناً سلباً للرسم الذي فيه يمشون. فالشعراء المعاصرون احتسروا حبة اللغة، فيما هم يتوقون لتسمية الأشياء مجدداً، أي باستحضار الذات الكاتبة وزمنها في النص. وبهذا تكون العلاقة بين الشاعر لمعاصر واللغة أصبحت تمتحن مأزقاً لا هروب لها منه. لأنه استحقاق لشعر أن يكون شعراً عربياً في زمن مخصوص، تبدلت فيه العناصر والملائق والتفاعلات. وصارق التسمية. بهذا المعنى، برحل من الجمالي إلى الوجودي، عبر ديمومة يستعصي على الشعر تحللها. مهما اعتقدنا، عن حطاً حتماً، أنها محصورة في تقليد الآخر. ذلك مظهر حاجب للأبعاد في السؤال والحذل.

ولكن التركيب على اللغة الشعرية، كعنصر أو بنية، كتعبير أو خلق، يظل محلاً لمصطلح رومانسي هيمن على النظريات الحديثة الأروية، فكيف لا يستقر، باطمئنان، في مشهد الحذل العربي ؟ لقد أكدنا، أكثر من مرة، على أن لهذا المصطلح مستتبعات لم تعد مقبولة، لأساً في الشعر، وعيره، نكون أمام الخطاب والنص، لا أمام اللغة التي لها الصفة المعجبية بمبردها. وهذا التنبيه يحررنا من الانسياق وراء العادة، كما يسلمنا للأهوال والمهالك التي تبث طريق المسافر في ليل النص ونظريته وحدائته.

الفصل الثالث

النص وبناء الإيقاع

1. البيت والنص

سبق لنا القول بأن شعرية الإيقاع تقوم على أسبقية الدال في الخطاب الشعري بدل أسبقية الدليل كما تقول الشعرية البنيوية والدلائلية بذلك، ولربما كان الإيقاع هو الدال الأكبر⁽¹⁾. ولأن الإيقاع ليس دليلاً، فهو يَتَّبِعُ الخطاب كدالٍّ، وربما أن الخطاب غير منفصل عن معناه فإنَّ الإيقاع غير مُفَصَّل عن معنى هذا الخطاب⁽²⁾، ما دام الإيقاع تنظيمًا لكل من المعنى والدات، عبر حركتهما في الخطاب.

بهذه الفرضية أضفنا مسارنا في البحث. ولم تتخلف التفريمات عن الكلام من حين لآخر. ذلك ضرورة ومن بين هذه التفريمات أن الإيقاع أوسع من العروض ومشمول عليه. وبذلك يكون الإيقاع سقاً للخطاب وبنيةً لدلائليته، وهو إلى جانب هذا يظل «مجهولاً من قِبَل الذات الكاتبة». وهذه الذات ليست هي المتحركة فيه. ولهذا يتجاوز الإيقاع البحر الشعري⁽³⁾.

إنَّ ما وقفنا عليه من مسألة إعادة بناء النص الشعري في مختلف الممارسات النظرية للشعر المعاصر، بالانتقال من وحدة البيت إلى وحدة النص، ومسألة وضعية اللغة في هذا الشعر، يعود بالدرجة الأولى إلى وضعية الدال في المُخْتَبَر الشعري. إن الشعراء المعاصرين انجذبوا نحو القصيدة ليؤسِّسوا بناءً حرّاً، ولتستطيع الذات المروِّ في اللُفَّة من غير حواجز قسرية، قبليّة. تلك أهم مطالب حداثة الشعر المعاصر. والرؤية إلى البيت، كدالٍّ، ضمن بناء النص ككل، تتجاوب مع حركات الحداث الشعرية الأروبية، لأن «البيت» في الوعي الشعري المعاصر لا يُوحّد خارج الصلة

(1) Henri Meschonnic, *Pour la poésie* II, op. cit., p. 178

(2) Henri Meschonnic, *critique du rythme*, op. cit., p. 70

(3) المرجع السابق، ص 225

مع أبيات أخرى⁽⁴⁾ بمعنى أن «البيت» كشكل إجباري لإنحاز نصّ مكوّن من أبيات، ثانوي بالنسبة للنص. فالنصّ اللغوي يتأسس انطلاقاً من كلمات، والنصّ الشعري ينقسم إلى أبيات.⁽⁵⁾ هنا قلبُ تأسيسيّ في مفهوم الشعر المعاصر والحداثة التي يجتلبها. فاجتماع الأبيات، قديماً، هو الذي كان مَبْنِياً للقصيدة، أما حديثاً فإن القصيدة تنقسم إلى أبيات. قلبٌ يؤهل النص ليكون ذالاً مُركّباً، لا مجموع دوال تتجاوز فيما بينها. ويكون كامل النص هو معيار البناء في حداثة الشعر المعاصر.

ولكن هذا القلب، من ناحية ثانية، يفيد أن البيت خطاب كما أن القصيدة خطاب. والسبب في الفصل بين البيت والقصيدة يعود إلى التنظيرات القديمة قبل أن يكون خصيصة لوضعية بناء النص ذاته. هكذا يكون البيت عنصراً من بين عناصر بناء كل من القصيدة والكتابة، لأنه حاضر فيهما معاً. وما يجعلهما مؤتلفين هو اندراجهما ضمن النص كخطاب. وبهذا التوضيح يكون استرسال التنظير والتحليل ممكناً.

كل هذا ليس علينا جديداً برمته. فالممارسة النصية الرومانسية العربية كانت هي الأخرى، من قبل، قد اختارت القصيدة كأساس للبناء، وأعطت للمقطع مكانة في بناء كامل النص، ومعهما تبدّت «أرمة البيت» حسب تعبير ملازمي، وعاد الإيقاع من جديد ليعلن أنه أوسع من العروض. ذلك ما اتفقدنا إليه في قراءة القصيدة الرومانسية العربية، وخاصة في عتبتها العليا عند جبران.

ونرى، في هذا السياق، إلى مفهوم نازك الملائكة للشعر الحر، نكوصاً عند مقارنته بالتنظير الرومانسي العربي، ومفهوم الشعر الحر في أوروبا،⁽⁶⁾ فهي ركزت على العروض القديم أولاً، ثم العروض ضمن البيت ثانياً، رغم قولها بكلية القصيدة، وهما عنصران يموضعان مفهومها ضمن مُمكن المفهوم التقليدي. لقد كان السكاكي صريح، منذ القرن السابع الهجري، بخصوص ابتداء الأوزان : «...ومذهب الإمام أبي إسحاق الزجاج في الشعر هو : أن لا يهتد من أن يكون الوزن من الأوزان التي عليها أشعار العرب، وإلا فلا يكون شِعْراً، ولا أدري أحداً تبعه في مذهبه هذا»⁽⁷⁾.

بل لقد جازى السكاكي من أنكر القافية في تعريفه للشعر : «قيل : الشعر عبارة عن كلام موزون مقفى، وألغى بعضهم لفظ التقفى، وقال : إن التقفية، وهي القصد إلى القافية ورعايتها، لا تلزم الشعر، لكونه شِعْراً، بل لأمر غرضي، ككونه مَصْرَعاً، أو قطعة أو قصيدة، أو لإفتراج

(4) Iouri Lotman, La structure du texte Artistique, op. cit., p. 273. (4)

(5) المرجع السابق، ص 273 - 274.

(6) راجع ما ذكرناه بهذه الخصوص في الفصل الأول من هذا الجزء.

(7) السكاكي، مفتاح العلوم، ص 517، والتشديد من حدتنا

مُقَرَّح، وإلا فليس للتقفية معنى غير انتهاء المؤزُون، وأنه أمرٌ لا بُدَّ منه، جاري من المؤزُون مجزى كونه مسبوفاً، ومؤلفه، وغير ذلك، فحقه ترك التمرُّض، ولقد صدق⁽⁸⁾.

إن العروض عنصر من عناصر الإيقاع، وهذا معناه أن العروض دالٌّ يتفاعل مع دوالٍ أخرى لبناء الإيقاع في نسقٍ يُنتِج دلالية الخطاب. ولكن العروض يعود للمقيس ولما يقبل العد، وهو كمعطى قبلي يماثل وضعية النحو بالنسبة للغة. هذا ما ذكرناه سابقاً بكل تفصيل. ولكن حدثت الشعراء المعاصر أصبحت ترمي لإعادة بناء هذا المعطى القبلي فيما هي تتوجه نحو إعادة بناء الإيقاع برمته في الخطاب وبالخطاب بالخروج على العروض أيضاً. ذلك كان جريه الرومانسيون العرب باسم «الشعر المنشور» وأصبح منذ الستينيات يوصف بـ «قصيدة النثر». ولعل هذا التوجه هو ما يدفعنا للوقوف على فعل إعادة بناء النكَّال العروضي داخل مُخْتَبَرِ الحداثة، من خلال الشعر المعاصر، ثم الذهاب إلى عناصر أخرى لاستقصاء الإبدالات المتحققة في البنية الإيقاعية، فنوحد بين دراسة ممارستين نصيتين، كان مصطلح «قصيدة النثر» (الذي انتقدناه من قبل) يميِّز بينهما، لأن أساس النص الشعري هو الدرجة القصوى لانخراط الذات في خطابها. ولدراسة ذلك نختار النصوص التالية من بين عينة المتن :

- 1 - بدر شاكر السياب □ النهر والموت⁽⁹⁾
- 2 - أدونيس □ ليس نجماً⁽¹⁰⁾
- هذا هو أوشي⁽¹¹⁾
- أول الاجتياح⁽¹²⁾
- 3 - محمود درويش □ ضباب على المرأة⁽¹³⁾
- تلك صورتها وهنا انتحار العاشق⁽¹⁴⁾
- 4 - محمد الخمار الكنوني □ صحوه الأصواء⁽¹⁵⁾

(8) المرجع السابق، ص - ص. 515 - 516 والتشديد من صبا.

(9) بدر شاكر السياب، أنفوس المعطر، دار مجلة شعر، بيروت، 1960، ص. 141.

(10) أدونيس، ليس نجماً، الأوهام الشعرية الكاملة، دار العودة، الطبعة الرابعة، بيروت، 1985، ج 1، ص. 253.

(11) أدونيس، هذا هو أوشي، دار الأندلس، بيروت، 1988.

(12) أدونيس، أول الاجتياح، المرجع السابق، ج 2، ص. 489.

(13) محمود درويش، ضباب على المرأة، ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، الطبعة السادسة، 1979، المجلد 1، ص. 427.

(14) محمود درويش، تلك صورتها وهنا انتحار العاشق، ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، المجلد الثاني، الطبعة الثانية، 1978، ص. 379.

(15) محمد الخمار الكنوني، صحوه الأصواء، وهاد هسيري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987، ص. 24.

هي نصوص متباينة، تستوعب العنيتين العليا والسفلى، كما تتوفر على كل من النص الأثر والنص الصني. * وما يؤلف بينها، في صلاحية عينة حداثة الشعر المعاصر كمختبر، هو تمعد أنماط بنائها للإيقاع، في الوقت نفسه الذي يبدو فيه الدالّ العروضي باحثاً عن حرية خارج النمط الأولي للبيت، لا حرية أكبر من حرية القدماء ولا أقل منها. إضافة إلى ذلك تتقدم النصوص بدوالٍ جديدة تتدخل في النص لإعادة بناء الإيقاع. ويكون اختراق الدات الكتابة لها منكشفاً في المشهد النصي. وهكذا يشكل التكرير، والترقيم، والمكان، أفساقاً فرعية تتفاعل مع الأساق العرعية الأخرى، ومنها العروض، باتجاه النسق العام للنص المبتين لدلالة الخطاب. ومنذ البدء تقول بأننا سنقتصر على مقاطع محدّدة من نصوص طويلة ابتداء نوع من الإحاطة الأولية بالقواعد العامة التي تستحوذ على الممارسة النصية في الشعر المعاصر دونما انحجاب الذات الكتابة في تغيير مسار هذه القواعد نحو ما لا يقبل بالعدّ والقياس، أي تلك الحرية اللانهائية في بناء إيقاع لا سبيل لضبط حيويته، بالخروج من القواعد العامة إلى القواعد الشخصية التي يستحيل اعتقالها في خطاطة ما.

أولوية القصيدة في بناء النص على البيت، لا يلغي البيت، بل يلغي استقلال البيت وتصوره كوحدة مكتفية بذاتها، أي أن القصيدة الحديثة، مع الشعر المعاصر، أصبحت، حسب تعبير لوتمان، مقسمة إلى أبيات. وبالنظر إلى البيت في كل من القصيدة التقليدية والقصيدة المعاصرة، يثيرنا، منذ لحظة غواية الورقة للعين، ما بين البيتين من اختلاف. والسبب هو أن البيت التقليدي، في قصيدة البارودي وشوقي مثلاً، ذو بنية قاصة، مرت بمراحل بنيتها سابقاً، بخلاف البيت في قصيدة السياب وأدريس والخمار الكنتوني ودرويش، ذو بنية ناقصة تتكامل مع الزمن والتجربة. الأول التقليدي ينطلق من المعلوم إلى المعلوم فيما الشاي مكانه هو المجهول. إن البيت التقليدي، كما لاحظنا من قبل، هو النمط الأولي، الذي كان يسمى باستمرار لإثبات شرعيته بالتماهي مع النمط الأولي للبيت الشعري العربي القديم، وخاصة الجاهلي. ويصبح البيت المعاصر يتيماً في الشعر العربي، لا نموذج له، ولا أصل. يتأصل في مخو الأصل، وفي اتباع لعبة الكتابة التي لا ضابط لها خارج فعل الكتابة. هذا ما استشرته نارك الملائكة وهي تتحدث عن قصيدة الكوليرا الخارجية على النموذج، كما على إطلاق «جناح

(*) معتد على عدم إمكانية إثبات هذه النصوص تامة في متر الحليل، لذا مرجو من القارئ الاطلاع على بعضها في نهاية الجزء، وعلى النصوص الأخرى في دواوين الشعراء.

الشاعر من أَلَفٍ قِيْدِهِ»⁽¹⁶⁾ والاستشهاد هنا، حجة إضافية، لأنها، رغم بساطة وغيثها بحدالة الشعر لمعاصر، تواجهت مع شجرة نسب الشعر الحر ويَتَبِه في لحظة صفائها الإبداعي، وقبل كل سلطة للوعي النظري عليها.

بهذا تكون عناصر البيت في الشعر المعاصر قد تعرضت لإبدالات، منها ما استقر، ومنها ما لا مُستقرٌ لهُ. عناصر تشبيكٍ ببعضها وتفاعل لتؤسس نسق الخطاب. وعناصر البيت التي تقصدها هنا ذات وضعية عروضية، وهي الوقفة والقافية والتفعيلة. لن نمود ثانية لتفصيل تحليل هذه العناصر ولا وظائفها العامة. فذلك ما تتأولنأه في الجزأين السابقين، تبماً لمقام كُلِّ عنصر على حدة. وتنفذ هذه الرحلة الراحنة من التحليل إلى العلائق المتواشجة بين المروض وإعادة بناء الإيقاع بحثاً عن مسكّنٍ حرٍّ، انتقدته حتى الممارسة الشعرية الرومانسية العربية، رغم اتباعها لطرائق أقل.

1.1. الوقفة

العنصر المهيمن في إعادة بناء البيت في الشعر المعاصر هو الوقفة. وهو ما لاحظناه بخصوص الشعر التقليدي، فصلنا الحديث عن الوقفة وانفصالها عن الوقف (راجع 4.4.1.1 من الجزء الأول). ولكن الوقفة كنال ذات صلة متفاعلة بدالين آخرين، غير عروضيين، هما المكان والترقيم. لقد كان عنصر الوقفة وما يزال عاملاً أساسياً في بناء بيت القصيدة المعاصرة، مهما كان موقعها من سَلَم التراتب النصي. والنقاش الذي عرفه حقل إنتاج النصوص الواصفة حول التفعيلة أولاً، ثم القافية ثانياً، ظل يفتقد العنصر الرابط بين هذين العنصرين الآخرين في عياب استيعابه

(16) ثبتت هما مقتطفات من مذكرات يازك الملائكة ليوم الثلاثاء 27 تشرين الأول (أكتوبر) 1947، وقد جاء فيه : «تدخل «يازك» غرفة الاستقبال ويهدأ القصيدة وتقول : هذه القصيدة مشكلة جديدة من مشاكل «ديوان المحوس» - شطاييا - فتصيح «إحسان» - إن عشاق الشعر الأوربي سيمهونها ولا شك. أبو نزار : ما هذا الشعر الجيتوني، إنه هذيان، أين الوزن، أين القافية، ما معنى الموت، الموت، الموت ؟! نازك : هل نسي أنك لم تفهم فكرة القصيدة؟ أبو نزار : الفكرة تصويرية لا بأس بها، ولكن هذا الوزن المتكرر لم يطربني وأنا لا ألهي، اسألني أمك. أم نزار : لقد قرأت القصيدة اليوم وقلت لها إنها أشبه بالشعر المنثور مع أنها لا تخلو من وزن غريب. إحسان لنازك : أكتفي عليها أنها من الوزن العملي ليصدقوا. نازك : لقد قلت لك إن الجمهور سيحبك مني ولكني - مع ذلك - واثقة أن هذه القصيدة ستكون بداية عصر جديد في الشعر العربي. أبو نزار : من يقرأها ؟! أنا والمراقبون الذين احضاروا وصانة الشبي وجزالة البحرني ؟ إنك لن تنطبعي الخروج على الدوق العربي، فأنت واحدة والأمة ملايين. نازك : قولوا ما شئتم، أقم لكم أي شعر اليوم بأنني قد منحت الشعر العربي شيئاً ذا قيمة. نزار : أب العمل الذي يقابل باختلاف عظيم في الرقي لابد أن يكون عظيم. راجع قصايا الشعر المعاصر، م.س. - م. - م. 10 - 11. والقولة المشتهة في المتن عن مقدمة ديوان شطاييا ورماد، م.س.

النظري للوقفة ووظيفتها في النص الشعري، وهو ما خصصنا له حيزاً في قراءتنا للنص الشعري التقليدي، معيدين لبناء الملاحظات القديمة والحديثة بخصوصه ضمن مقترح قراءة مفارقة مارسناها على النص التقليدي ثم سحبتناها على النص الرومانسي هو الآخر. ونفضل هنا تقديم نماذج لأبيات من عينة النصوص المثبتة أعلاه، بفاية اختبار فرضية هيمنة عنصر الوقفة على العناصر المروضية الأخرى أو غير المروضية في إعادة بناء نصوص الشعر المعاصر:

1 - التَهَرُّ والمَوْتُ - السياب

يَوَيْبُ...
يَوَيْبُ...

أَجْرَأْسُ بُرْجٍ ضَاعَ فِي قَرَارَةِ الْبَحْرِ.

2 - هَذَا هُوَ أَشْمِي - أدونيس

دَهَرٌ مِنَ الْعَجَرِ الْعَاقِبِ يَمْشِي حَوْلِي أَنَا الْعَاقِبُ الْأَوَّلُ لِلنَّارِ
سَحَابُ النَّارِ أَيَّامِي نَارُ أَشْيٍ دَمٌ تَحْتَ نَهْدَيْهَا صَلِيلٌ وَالْإِبْطُ أَبَارُ دَمْعٍ نَهْرٌ تَائِبَةٌ وَتَلْنَصِقُ
الْشَّمْسُ عَلَيْهَا كَالثُّوبِ تَرْلُقُ جَرْجَ فَرْعَتِهِ وَشَفْشَفَتِهِ بَيَّاهُ وَبَهَارُ (هَذَا جَنِينُكَ ؟) أَحْزَانِي وَرَدَّ.

3 - تِلْكَ صَوْرَتُهَا وَهَذَا افْتِحَارُ الْعَاقِبِ - درويش

وَأُرِيدُ أَنْ أَتَمَمَّ الْأَشْيَاءَ
فَدُ كَذِبَ الْمَنَاءِ عَلَيْهِ. أَشْهَدُ أَنَّنِي غَطِيْتُهُ بِالضَّمَّتِ
قُرْبِ الْبَحْرِ
أَشْهَدُ أَنَّنِي وَدَعْتُهُ بَيْنَ النَّدَى وَالْإِنْتِحَارِ

4 - أَوَّلُ الْاجْتِيَا ح - أدونيس

لَا تَقُولُوا : جُنُنْتُ،

جُنُونِي أَخْلَاكُمْ / أَنَّنَا

وَرَسْمُنَا الْخَفُولُ

جَسَدًا يَتَفَتَّحُ، كُنَّا نَقُولُ

لَوْ نَجِئْهُ وَنَقْتَصِبُ الْكُؤْنَ

حَفْنَا

كنا ذكرنا في الجزء الأول (ص. 125) أنه لا بدليل لنا غير قبول البنية المكتوبة للبيت والنص الشعري بمجمله، واعتمادها أساساً للتحليل والتنظير. وهذا التجني لخطية الخطاب الشعري، أكان بيتاً أم نصاً، ينتج لصفحة الشعر التي تتميز بخصيصتها الطباعية، حيث يصبح الفراغ دالاً من بين الدوال المهمة لنسق الخطاب. ولا يكون في هذه الحالة انفصال بين السمع والرؤية، لأن الإيقاع يضع «الرؤية في السمع»⁽¹⁷⁾ وذلك كان درس شوبير حول طبيعة اللغة.

وإذا كانت القليبة في النمط الأولي للبيت الشعري العربي تقسم البيت إلى قسمين متساويين عروضياً، فإنها هي الأخرى نتيجة تدخل العروض في تنظيم المكان النصي، ولذلك رأينا إلى هذا النمط من البيت أنه مكاني بقدر ما هو زمني. ولكن صفحة القصيدة القديمة، من النمط الأولي للبيت، وكذلك القصيدة التقليدية، تحتفظ على الدوام بواحدتها. إنها النمط الجاهز من الساحة البصرية، يتدخل القليلي العروضي ليرك البصري قلياً هو الآخر، حاضراً قبل النص، في الذاكرة كان ليكون.

1.1.1. المكان النصي

وأول ما يتوقف عنده قارئ الشعر المعاصر هو انقلاب لعبة ملء الصفحة، حيث يحدد نفسه أمام «الصفحة المتعددة»⁽¹⁸⁾ والمكان النصي تنظّم الدوال المتفاعلة مع بعضها، وليس للعروض وحده أن يحدد ويختزل احتمال البناء النصي، وهو الذي تحول إلى مختبر بلا نهائيته تلك وصية الدوال التي تخرقها الذات الكاتبة بغير استشارة ولا إزادة. الدوال في هذه الممارسة هي التي تبني الخطاب عبر مسالكها المجهولة. والترجمة العربية للحيوية، التي تحدث عنها يوري تيخانوف بخصوص البيت الجديد،⁽¹⁹⁾ هي ماء الكتابة. بهذه الحيوية يكثر الماء كما قال لنا القدماء.⁽²⁰⁾ هو ذا مصطلح الماء يتدخل ثانية في القراءة، هذا العنصر المنسي في القراءة العربية الحديثة، منذ التقليديين إلى الآن.

إن انتقال صفحة الشعر في حدائنا من الواحدية إلى التعددية جلب معه بناءً مغايراً لكل من البيت والقصيدة على السواء. وهكذا نقول مع لوتمان بأن «التناغم ليس هو التجاوبات المثالية لأشكال نهائية في السابق، بل هو ابتداء تجاوبات جديده»⁽²¹⁾ ودخول الدوال في لعبة تتبع ماز

(17) Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., 299.

(18) المرجع السابق، ص. 324.

(19) راجع لها مشر 25 من المجلد الثاني ص. هذا القسم.

(20) راجع الجزء الأول من هذا الكتاب، ص. 119.

(21) Jouri Lotman, *La Structure du texte artistique*, op. cit. p. 118

الإيقاع هو ما يولد هذا الجديد كفعل ملا شبيه. هي لعبة السواد والبياض بما تحتزنه من إيقاع جسدي يحرك النص، ينقله من جموده لحيويته، من جسد ميت لجسد حي. ما يتقطر من بين صلب النص وتزائيه، لذة ومتعة يأتي، ماثا ونقصا واشفاقا أيضا.

ولكن الانتقال من واحدة الصفحة إلى تمديتها متباين بين القصيدة المعاصرة والكتابة؛ فإن كانت الأبيات مختلفة الطول في الأولى، ضمن القصيدة الواحدة أو من قصيدة لأخرى، فإن أزمة البيت تتعرف على توترها الأقصى في الكتابة إلى الحد الذي تضطرب فيه المعايير وتختلط التعقيدات، مما يجعل مفامرة بناء تمديدية الصفحة في الكتابة حالة شطح لا نبلفه إلا عند اجتيازنا لعتبة انصياع قبلي (وقري) تحتمه العادة. وبهذا يصبح المكان النصي في الكتابة عنفوانا يجهل ماله، سفرا من مشارق الأرض إلى مغاربها (ذلك مسار الخط العربي من اليمين إلى اليسار)، له عتمة المجهول المضاعف.

وبهذا المعنى نفهم «الفضاء» الذي تحدث عنه أدونيس بخصوص تعريفه للكتابة. فالمكان المحلوم به في الممارسة الدالة، الموقَّع على يياص الصفحة، هو المهيئ للفضاء النصي المنسوج من الدوال المكتوبة والمحمَّوة في آن. وقوانين البيت المحددة بالوقفات تتوزع القصيدة برمتها، تسري في أعضاء النص فيما النص في مجموع حالاته يعيد بناءها. إن بنية المكان مأهولة بالإيقاع والتركيب والدلالة، كل منها يستدعي شقيقه، والنص نسج لهُ الامتلاء والفراغ.

كُنّا في ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب أولئنا خطوية النص اهتماما أوليا، ثم جاءت بعده دراسات أخرى، ولو نادرة، لتدخل مفامرة هذا الدال النصي، الذي كانت ظلت أسرارهِ غير مرئية، وقد تحكمت تقاليد السّماع في تقاليد القراءة، مما ترك الشعرية العربية باختلافها، بأسية لغنضٍ له تاريخه في الممارسة الشعرية العربية القديمة.

ولا شك أنت، قبل بدء تحليل العناصر العروضية، وفي مقدمتها الوقفة، بحاجة لضبط بعض المفاهيم والتصورات التي مصدر عنها، ضمن الممكن دوماً، بعد أن عرف الانشغال النقدي بهذا العنصر كيف يطرح قضايا تتبع شيئاً فشيئاً.

وأسبق الأولويات هو تمييز الحدود بين مصطلحين متداولين، بتسامح عفوي، هما «الفضاء» و«المكان»، لاعتقادنا أن ضبط الحدود بين هذين المصطلحين سيسمح باستثمار طبقات أرضية ما تزال مُعْتَمَدة في القراءة النصية. هذا مطلب إبستمولوجي في أساسه.

هناك في البدء استعمال مبالغ فيه لمصطلح «الفضاء» أصبح بعض الدلائلين أنفسهم يحذروننا منه. ففريمانس وكورتيس يقولان مثلاً:

«إن مصطلح الفضاء مستعمل في الدلالية بمعاهيم متباينة قاسمها المشترك هو

اعتباره كموضوع مبنّي (يتضمن عناصر متقطعة) انطلاقاً من الاستعداد، المُعتبر كاتساع مملوء، مُتّلي، دون حلّ للاسترسال. إن بناء الموضوع - الفضاء يُمكن فحْصه من وجهة نظري هندسيّة (بإخلاءٍ أيّ ملكيّة أخرى)، ومن وجهة نظري نفسيّة فيزيولوجيّة (كظهور متصاعد لخصائص مكانيّة انطلاقاً من الخلطِ الأولي) أو من وجهة نظر اجتماعيّة ثقافيّة (كتنظيم ثقافيّ للطبيعة مثل الفضاء المُعمر). وإذا أضفنا جميع الاستعمالات الاستمراريّة لهذه الكلمة نلاحظ أن استعمال مُصطلح الفضاء يتطلب حدراً شديداً من طرفِ الدلائليين»⁽²²⁾.

لا تتبع خطى الدلائليين، ولكننا نُفيد من تحذيرهم في الشعرية أيضاً. وإذا شئنا أن نفرق بين مصطلحي العناء والمكان فلنا مثلٌ في هيدجر، هذا الأثر الذي لم يسمِ الثقافة العريية بمُد. يميّز هيدجر بين الفضاء والمكان، في الدراسة التي أقدّمنا منها في هذا الجزء الثالث، وذلك من خلال طرحه لسؤالين صاغهما على النحو التالي : «بدءاً، ما العلاقة بين المكان والفضاء ؟ وبعد ذلك ما الصلة بين الإنسان والفضاء ؟»⁽²³⁾ وأنشغلنا الراهنُ ينصب على الحوار الأول أساساً. هكذا يقول هيدجر : «إن الجزر مكانٌ. وهو كثيرٌ يَضَعُ فضاءً، تندمج فيه الماء والأرض، السماويون والقانون»⁽²⁴⁾ ويضيف : «إن الفضاءات التي تُقطّعها يومياً «مهيأة» بواسطة الأمكنة التي يتأسس وجودها على أشياء هي من قبيل العمارات»⁽²⁵⁾. وتجنّباً لتفاصيل قد تُسقطنا في تكرير ما سبق لنا إثباته عند تمرُّنا للبناء، نستخلص أن المكان مُتفَصِّلٌ عن الفضاء، وأنه سببٌ في وضع الفضاء، أي أن الفضاء بحاجة على الدوام للمكان.

تتبع الفصل بين المصطلحين يفري بهجرة بين الثقافات والمغامرات الفكرية، وهو ما لا يسمح لنا به بحثنا المَحْصُور، ونشير هنا للبدخ الذي أصبح مصطلح الفضاء يتمتع به في كتابات مويريس بلانثو، وخاصة في كتابه الفضاء الأدبي⁽²⁶⁾، ثم هجرته بين نصوص الحداثة الفرنسية على الأُقل. ولكن تقاليد البناء البصري للنص تعود لغير أوربا، للشعر الصيني (الذي أشرنا إليه سابقاً) والعربي معاً.

قديمًا، منذ ثلاثة آلاف سنة، كان الصينيون يمارسون تجربتهم الفريدة، وهي التي يقدمها لنا فِرَاسْتُوا تشينج في قوله :

A. J. Greimas et J. Courtés, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, op. cit., p. 132. (22)

M. Heidegger, *Essays et conférences*, op. cit., p. 184 (23)

المرجع السابق، الصفحة ذاتها. (24)

المرجع السابق، ص. 186. (25)

Maurice Blanchot, *L'Éspace littéraire*, Coll. édées, NRF, N° 155 Gallimard, Paris, 1968. (26)

«أدلة محفورة على حراشف السلاحف وعظام الجواميس. أدلة تحملها المزهريات المقدسة والمواعين البرونزية على جوانبها. وتبرز هذه الأدلة قبل كل شيء، أكانت تنبئية أم نفعية، كخطبات، ومؤود، وأوضاع مضبوطة، وإيقاعات مبضرة. إن كل دليل يحتفظ، وهو مستقل عن الصوت وثابت، ومكون لذاته وحده، بحيث أن يظل سيداً، ومن ثم يخلد. وهكذا تكون هذه الأدلة، منذ البدء، كتابة ترفض أن تكون مجرد مخمول للغة المنطوقة، فتموها عبارة عن صراع طويل لزمان استقلالها وأيضاً حرية تأليفها» (27).

هذه التجربة هي التي سيأملها الشاعر الفرنسي دوترومونت Dotremont طويلا. (28) وذكرنا لهذا الشاعر يتأبى على كل مقارنة. ويكون إثباته دليل هجرة مواربة بين الحضارات. تلك غواية أخرى، عاناها شاعر فرنسي كبير من قبل، هو فيكتور سيجالين V. Segalen.

في الشعر العربي الأندلسي انفجرت أيضاً تجربة فريدة، هي القوائد البدعية (كذلك سميها) التي ألقت بين الأغراض الشعرية المتداولة وبناء النصوص اعتماداً على التفكير والتركيب وفق أشكال هندسية لها نماذج من الطبيعة (المشجرات) كما لها الزخارف العربية المبنية على أساس هندسي لا يسى سيطرة المركز وتوازات الامتداد. وقد أدخلها أبو البقاء الرندي، كنموذج، في «باب البديع» (29) ونجد بحثاً حديثاً هو أسامة عانوتي الذي سقى مثيلاتها في الشام بـ «الشعر الهندي»، ووضع التسمية بين قوسين، (30) ولكنه لم يظن لشجرة نسب هذه الممارسة النصية فقال :

«يقبى على ظني أن ابن الأفرنجية (31) اخترع ضربين من الشعر لا عهد للأدب العربي بهما من قبل، فقد نظم قصيدتي مذج بشكل دائرة تقرأ من مركزها» (32).

إن عودتنا إلى كل من الشعرين الصيني والعربي، بهذا المنظور، قد تؤدي إلى الاعتقاد بأننا نصل الشعر المعاصر بالشعر العتيّ la poésie Concrete، وهذا بعيد عن مرمانا. ما تنفي التنبيه عليه هو أن المكان النصي رحل نحو تجربته القصوى في حضارتين قديمتين، هما الصينية والعربية.

François Cheng, L'écriture poétique chinoise, op. cit; p. 11 (27)

Magazine Littéraire Paris, N° 140, p. 15. (28)

(29) راجع كتاب الوافي في نظم القوافي، أبو البقاء الرندي، من تحقيق الخمار الكوسي، رسالة دبلوم الدراسات العليا، 1974، غير منشورة، مكتبة كلية الآداب، الرباط.

(30) أسامة عانوتي، الحركة الأدبية في بلاد الشام، خلال القرن الثامن عشر، مرجع سابق، ص. 72.

(31) اسمه هو ديدنه كور (Didacus) بن انطون افرنجية من حلب، سبغ في أواسط القرن الثامن عشر بهذا عرجه أسامة عانوتي، وللأسفردة رجع المرجع السابق، هامش (1) من الصفحة ذاتها.

(32) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

من غير أن يكون بدعة، وبالتالي فإن تأمل المكان النصي في الشعر المعاصر ناتج عن منطلق نظري هو اعتماد الخطية في القراءة الإيقاعية، وبها يمكننا إعادة بناء الشعر العربي، من الجاهلية إلى الآن.

وهنا تبرز أهمية ضبط العنصر الثاني، ضمن خطية النص، وهو مفهوم البيت، فالبيت في الشعر الجاهلي ليس هو ذاته في الموشح ثم ليس هو نفسه في الشعر المعاصر، هذه النماذج الثلاثة هي التي اعتمدها الشعر العربي الحديث، من التقليدية إلى الرومانسية العربية إلى الشعر المعاصر، مع تباينات وقفنا عليها في قراءتنا للبيت لدى كل من التقليدية والرومانسية العربية.

أما البيت في الشعر المعاصر فقد وصفناه باليتم، عند مقارنتنا له بالنماذج العربية القديمة. اليتيم هو غياب الأب غياباً أبدياً. تلك كانت حالة بيت ملازمي تجاه بيت فيكتور هيجو، حيث كان قتل البيت - الأب (فيكتور هيجو) هو سبيل حرية بيت ملازمي (لا نناقش هنا ندم أوديب على قتل الأب ودور هذا الندم في استمرار حياة الأب بعنف أقوى. ولنا أن نقرأ في ضوءه موقف نازك الملائكة أيضاً). إن قتل البيت الحر للبيت الأب لا يعني إلغاء البيت، بل يعني أساساً إبدال بيت ببيت آخر.

لقد واجه دارسون عرب معاصرون يُسمُّ البيت في الشعر المعاصر بغفوية بالغة، أي أنهم لم يحاولوا تعلُّم التكثير في هذا اليتيم، فلم يولوا اهتمامهم لما فيه اعتبار، حسب تعريف هيدجر (راجع الجزء الأول، ص. 57). وهكذا نجد دارساً مثل عز الدين إسمايل، بخبرته في الثقافة العربية القديمة، يسمي البيت الشعري الجديد، في الشعر المعاصر، بـ «السطر»، نافيةً أن يكون بيتاً، رغم أنه تعرض في روايته التاريخية لكل من البيت والسطر عند القدماء والحديثين، من التقليديين والرومانسيين العرب. يقول عز الدين إسمايل :

«فهذه الأسطر - وليست الأبيات - تختلف طولاً وقصراً، وكل سطر فيها ينتهي بحق النهاية الموسيقية المريحة، دون تقييد بنظام ثابت لهذه النهايات، ودون التزام لحرف روي واحد في كل هذه النهايات»⁽³³⁾

ثم يضيف في صفحة موالية تقسيمه للبيت عبر تاريخ الشعر العربي الحديث فيقول :

«وكل من يتتبع أشكال التجديد والتطور في موسيقى شعرنا المعاصر يستطيع في يسر أن يحدد ثلاث مراحل أساسية :

(33) عز الدين إسمايل، الشعر العربي المعاصر، دار العودة - دار الثقافة، بيروت، الطبعة الثانية، 1973، ص. 70.

المرحلة الأولى هي مرحلة «البيت» الشعري ذي الشطرين المتوازيين عروضياً، الذي ينتهي بقافية مُطَرَّدة في الأبيات الأخرى، وفي هذا النوع من البيت الشعري تتمثل كل القيم الجمالية الشكلية التقليدية التي عرفها الشعر العربي منذ البداية. والمرحلة الثانية هي المرحلة التي فُتت فيها البنية العروضية للبيت واكْتَفِي منها بوحدة واحدة من وحداتها الموسيقية هي «التفعيلة»، تقوم وحدها في السطر أو تتكرر في عدد غير منضبط في بقية السطور. وهذه المرحلة هي مرحلة «السطر» الشعري.

أما المرحلة الثالثة فمرحلة متطورة عن المرحلة السابقة، ويمكن تسميتها بمرحلة «الجملة» الشعرية.⁽³⁴⁾

نمى عز الدين إسماعيل، في الاستشهاد الأول، أن يكون السطر بيتاً، ثم أتى في الثاني ليقسم «في يسر» البيت في الشعر العربي هذا دون أن يؤسس تصنيفه نظرياً، لأنه يعتبر التصنيف يسيراً، بمعنى أنه مُقْطَعٌ لا يحتاج إلى تأمل نظري. ولكنه من ناحية أخرى يستعمل مصطلحي «السطر» و«الجملة» دون تحديد انتقالهما من حقل النثر إلى حقل الشعر، أو من حقل اللغة إلى حقل الخطاب، على عكس القدماء الذين كانوا يضعون المصطلح وفق نسق نظري ما. كان إبدال البيت في الشعر المعاصر تعبيراً عن أزمة البيت وتعبيراً عن يتمه في آن. وهذه وضعية عالمية، قبل أن تكون عربية، إلا أن النظريات أو الفرضيات الحديثة بخصوص البيت الجديد يتبنى أغلبها مصطلح البيت، كما لاحظنا ذلك منذ الجزء الأول لهذا الكتاب، أو تعطي الأسبقية للنص دون أن تلغي مصطلح البيت. مقابل البس الذي سعد به عز الدين إسماعيل (من غير عودة إلى أي مرجع قديم أو حديث) هناك صعوبة التسمية بلا شك، ولكنها لا تفيد، دوماً، أن مصطلح البيت غير قابل للاستغفال، أو أنه استنفد كل طاقاته.

وتبعاً لذلك فإننا نتبنى مصطلح البيت، الذي واجهتنا وضعيته منذ التقليدية (راجع الفصل الثاني من الجزء الأول). وما يلزمنا هنا هو إعادة بناء البيت في بُعده النظري حتى يكون مؤهلاً لهدم مؤسس على تصور عام نظري، وحتى يستحق الهدم أن يكون هدماً.



ولنا، بعد هذا التحيز بين مصطلحات ذات فاعلية في تعاملنا مع المكان النصي، أن نشرع في تقسيم نماذج عينة المتن حسب الوضع الخطي لوقفه الأبيات :

يمكننا، بالنظر إلى الدال الخطي، تقسيم نماذج العينة بمجموعها إلى قسمين :

1 - القسم الأول : ويشمل خمس قصائد هي : التَّهَرُّ والموتُ للسياح وليس نجماً وأوَّل الاجتياح لأدونيس، وصحوة الأضواء للخمار الكنوني وضبابٌ على البراءة لمحمود درويش.

2 - القسم الثاني : ويشمل قصيدتين : هَذَا هُوَ اسمي لأدونيس، وتلكَ سورتها وهذا انتصارُ عاشقٍ لمحمود درويش.

وباستنتاجنا لنماذج القسم الأول نجد الأبيات تنتهي بوقفة قبل نهاية سطر الصفحة، فيما نماذج القسم الثاني تظل مسترسلة، ولا يحدثها في السطر إلا نهايته في الصفحة.

هذا الفصل بين القسمين يدلنا على الفرق، من حيث بناء المكان النصي، بين القصيدة المعاصرة والكتابة. لكل منهما بناؤه الشخصي، ولكل منهما حريره وقصريته في أن. والصفحة هي التي تمنعنا من الخلط بينهما. ذلك ما انتهت إليه عين القارئ وهي تصطدم بما لم يكن في الشعر المعاصر معهوداً. هكذا يكون الفصل بينهما عند التحليل ضرورياً أيضاً، به نستطيع إعادة بناء الموضوع وفق لمة تصويرية ومفاهيمية تستعين بالحنس دون أن يكون عمادها الأول، خاصة وأن قراءات عديدة متداولة تتعامل مع الكتابة بحجة البدعة أو بحجة عدم التفكير في التصور والمفهوم، وهما معاً يؤولان إلى إلغاء إمكانية الفزو المعرفي وإعادة بناء الموضوع المعطى

سطه نسير، ويتعثر أيضاً.

متى يجب أن يمتلئ البيت وتحقق الوقفة ؟ عن هذا السؤال، في الدراسات النقدية العربية الحديثة، نشر بالإجمال على جوليين :

أ) تقدم لنا نازك الملائكة جواباً في صيغة معيار يرتقي إلى مستوى حكم قضائي، وهو يستند إلى عنصر الأوزان (التفعيلة)، وقد جاء فيه :

«...ثم إن هناك سؤالاً شديداً الأهمية ينبغي للشاعر أن يلتقيه على نفسه، السؤال حول الطول الممكن للعبارة في أية قصيدة ذات إيقاع وموسيقى. فلنفرض أننا أبغنا للشاعر أن يطيل شطره (ذا التفعيلة المكررة) إلى ما شاء الله. فهل يستطيع معقه أن يورده أكثر من ست تفعيلات أو ثمان في الشطر الواحد ؟ الحواب على هذا قد ثبت لي بالتجربة الطويلة وقراءة مئات من قصائد الشعراء. إن ذلك غير سائر ولا مقبول لأن الغنائية في تفعيلات الشعر تفقد حداثتها وتأثيرها حين تتراكم

تفعيلات متواصلة لا وقفة عروضية بينها. ذلك فضلاً عن أن تواتر التفعيلات الكثيرة مستحيل لأنه يتعارض مع النفس عند الإلقاء. لا بل إنه يُنمى حتى من يقرأه قراءة صامتة بما يحدث من رتابة، وسرعان ما نمتجّه ونرفض أن نقرأه.⁽³⁵⁾

يمكننا قراءة هذا النص من أمانة معرفية متعددة، ونختار المكان الشعري كيخور. ولذلك نرى إلى رأي مارك الملائكة كمُحتمل للوعي الشعري التقليدي، لا القديم. إن طول وقصر البيت، في هذا المنظور، تابع للإلقاء، أي للصوت لا للكتابة. وهو ما يعضد الكلام والخطابة، ويفصل السمع عن البصر.

ب) والجواب الثاني تقدمه لنا خالدة سعيد في قراءتها لقصيدة أدونيس هذا هو اسمي تقول خالدة :

«تطرح قصيدة أدونيس «هذا هو اسمي» قضايا متعددة. فهي منذ النظرة الأولى، تبدو جديدة مخالفة للمألوف من حيث الطريقة التي صيغت بها الكلمات. وعندما نبدأ القراءة يفاجئنا نظام الأصوات أي الوزن، خصوصاً أن القصيدة تستغل تفعيلات معروفة لكنها لا توضح (شكلياً) متى تنتهي الوحدة الصوتية (أو ما يسمى الشطر والبيت)، ومتى تبدأ وحدة صوتية تالية. هكذا يترك للقارئ (إلا في المقاطع الغنائية) أن يكتشف ذلك. المسألة التالية التي تواجهنا في هذا التقسيم الصوتي هي أنه مألوف عرفنة في التخور لكنه يتبدل مُتَقَلِّباً بين مُنْطَفَآتٍ صوتية هي تفعيلات مشتركة بين الوزنين المتجاورين. نجد نفسك، بعد هذا أمام مسألة جديدة هي القراءة، إذ كيف نقرأ هذه العبارة مثلاً «هذيتُ كي أحسن الموتِ اصطفيتُ النهدين بين تقاليدي» هل نقرأ «هذيتُ، كي أحسن الموتِ اصطفيتُ... أم «هذيتُ كي أحسن الموتِ، اصطفيتُ النهدين بين تقاليدي» مكرور المصصة بمثابة واو عاطفة إطلاقاً أو واو نسق، هكذا يصبح الهذيان واصطفاء المهدين، في حالة المطف المطلق، وسيلتين لإجادة الموت، وفي حال النسق يُصبح اصطفاء النهدين نتيجة لإجادة الموت».⁽³⁶⁾

(35) مارك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص. 97 - 98.

(36) خالدة سعيد، ص. 87 - 88.

طرح خالدة سعيد يركّز على القراءة لا على الإلقاء، وهي بذلك تستجيب لحطية النص الذي انتقل به الشعر المعاصر إلى ممارسة مفايرة، في الوقت الذي جعل صفحة الشعر متعددة. والانتقال من الإلقاء إلى القراءة البصرية يتضمّن الانتقال من اختزال النص الشعري في الصوت إلى إدراك «الرؤية في السمع».

ولكن خالدة، وهي تطرح أزمة البيت، من خلال أزمة الوقفة، تستند إلى اعتبار أول نص نشره أدونيس ضمن تجربة الكتابة. ولهذا فإن تباين حبسها القلق عن الموقف القضائي لشارك الملائكة، يأخذنا من وضعية القصيدة إلى وضعية الكتابة، حيث يكون بناء الخطاب أوضح من بناء البيت، وحيث تصح الوقفة، المحددة للبيت، خارجة على العادة في القصيدة المعاصرة وهكذا فإن الكتابة تصدّ من أزمة البيت فيما هي تطرح تحديها للمعيار القبلي في تصنيف والتحديد، ومعها تكون الصفحة المتعددة، بخطيتها، تتدخل في إعطاء البيت سطة في بناء المكان النصي.

إن هذه الوضعية الجديدة، الذي أصبح البيت يتمتع بها في الكتابة، تعود بنا إلى عصر آخر من عناصر الكتابة التي كان أشار إليها أدونيس، وهو إلغاء الفصل بين الأجتاس. بهذا المفهوم ندرك أن علاقة الشعر بالنثر، من الناحية البصرية، وبالتالي من ناحية بناء الخطاب، تتحول عما كانت عليه في الممارسات الشعرية السابقة على الكتابة. إن البيت، في هذه الحالة، ينزع من النشر سلطته دون أن يتخلّى هو عن سلطته. فصحة نص الكتابة لا تشبه صفحة النشر، في الامتلاء والفراغ معاً، فيما هي تتملّك حرية صفحة النشر في اتباع غواية مسارطرها. لا شيء يمنحها من ذلك، فهي منقادة بجسد لا يعرف صاحبه إلى أين يسير ومتى يقطع السبر. أما صحة النشر فهي ملزمة بنهاية السطر حتى تنتهي الفقرة أو الجملة.

لهذا نقول إن إلغاء الفصل بين الشعر والنثر في الكتابة، يؤدي، من الناحية الخطية، إلى إعادة ترتيب البيت بمقدار مجهول ولا يتكرر. إنه أقصى حالات انتقال البيت في الشعر المعاصر من المجهول إلى المجهول. ومع ذلك فهو لا يضيّع أثره السري الذي يميزه عن سطر الشر.

ولا يكون البيت في الكتابة، ولا الصفحة المتعددة، قابلة القراءة خارج الدلالية النصية. فالخطي دال من دوال الخطاب، لا يوجد بنفسه ولنفسه، ولكنه يتفاعل مع عناصر أخرى لإنتاج معنى الخطاب. بهذا التوضيح نميز بين تعييننا لحدود البيت في الكتابة، وفعله في إعاء الفصل بين الشعر والنثر، من الناحية الخطية، وبين قراءته ضمن النسق النصي في علاقة الخطاب بدات

الكتابة وتاريخها. وتمييزنا هذا هو ما نختلف به عن دراسات أخرى ترى إلى الخطي في النص كنصر مستقل، لا تفاعل له مع غيره في الدلالة النصية. اختياران متباعدان، نوضح وجهتنا فيه دون أن نكون مُطالبين بالدحض المفصل للوجهات المختلفة عنه.

2.1.1. علامات الترقيم

نعرضنا في الجزء الأول (ص. 138) لتعريف الوقفة. وحداثة نصوص الشعر المعاصر بذلت قوانينها بحيث أصبح الفراغ متلازماً مع علامات الترقيم في تعيينها، إثباتاً ومخوفاً. وهذا يدعونا لإضافة هذا الدال المتمثل في علامات الترقيم التي تواجهنا بها ممارسات الشعر المعاصر. إن علامات الترقيم عنصر حديث، لم يكن مهوداً في قديم الثقافة الإنسانية، لأنه مرتبط بضبط نبرة الصوت في الكتابة، وبالتالي «ليعوض الصوت كليةً بالعين».⁽³⁷⁾ هناك من القدماء من تحدثوا عن هذا العنصر⁽³⁸⁾ في وقت كانت في الكتابة العربية عناصرٌ موازيةٌ له، كالترصيع والقافية في الشعر، والفاصلة في القرآن، والسجع في الكتابة، ولكن مُصطلح الوقف في القراءات القرآنية على الخصوص هو الأشد مطابقةً لوضعية علامات الترقيم، وذلك ما خصصا له حيزاً في الجزء الأول كما أشرنا سابقاً.

وظهر الترقيم في أوروبا على يد الأدباء، وخاصة في الفترات الأخيرة التي أصبحت فيها الممارسة غير الاعتيادية للغة مهمة.⁽³⁹⁾ والمراجع لشعرنا الحديث يلاحظ أيضاً أن ديوان البارودي متوفرٌ على علامات الترقيم، وخاصة الفاصلة وعلامة التعجب والاستفهام التي تهجن على النص، ولا ندري أهنأ من صنَّع علي الجارم ومحمد شفيق، وهما الضابطان والمصححان والشارحان للديوان (في النسخة التي نمتدها على الأقل)، أم من صنَّع البارودي نفسه. ولكن هذا الهجوم مُفتَقِد في الشعر التقليدي لمحمد بن إبراهيم بخلاف ما نجده في ديوانه تحت نمط ما يسميه بـ «الشعر المنشور»، حيث علامات الترقيم تسري في جسد النص كأنها بذور الجمال السريعة. وهذه الإشارة لما هو عليه وضع هذا العنصر في التقليدية دعوة للانتباه إلى الانتقال الذي أخذ يبرز منذ البارودي، من الطرائق القديمة إلى الحديثة. وستألف علامات الترقيم مع العنونا في نص شوقي. ذلك ما حللناه في الجزء الأول أيضاً.

Claude Gruz. Recherches Historiques et actuelles sur la ponctuation, in *Langue Française*, N° 45, Fevrier, 1980, (37) Larousse, Paris p. 9.

(38) تشيرنيا كاتاش Nina Catach لذلك قائلة :

«إنه ليس هي الحقيقة إلا موضوعاً مسياً، كما يحدث عادة في العلوم الإنسانية. فالجدة الاسكندر، والاسيون، وعلاسة الحو العلم تحدثوا به بتوسع». المرجع السابق، ص. 3.

(39) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

لا نكاد نمثر في الممارسة النظرية (النادرة كذلك!) للشعراء العرب الحديثين على ملاحظات تخص تقنيات ممارستهم النصية. ونكتفي هنا بذكر أن لعلامات الترقيم سراً، «وسراً» الكبير، الذي هو أيضاً أحد أسرار اللغة في حال المقام، هو وظيفة كونها مُخْرِجُ المشهد (...) فهي شاهدة على أننا نتكلم بشيء آخر غير الكلمات، برؤيتنا، ويدننا، وجسدنا كله. (40) وهذه الوظيفة الرئيسة قابلة للتفريع إلى ثلاث، هي الوظيفة الدلالية، والوظيفة التواصلية، والوظيفة النحوية، وهي مستويات (41) تتدخل في بناء النص، ولها وضعية نسق (42) ذي علاقة بتقنية الكاتب في شرائط اجتماعية - ثقافية.

لقد كان جان كوهن نعرض أثناء تحليله للمستوى الصوتي لأهمية علامات الترقيم في النص الشعري، وخاصة لشمعل السيكولوجي والنحوي وما يترتب عنه من طريقة في بناء البيت على مستوى الوقتين الدلالية والعروضية. (43) وهو ما يمس مياثرة نحوية أو لا نحوية اللغة الشعرية، حسب المتون، من كلاسيكية تتجنب الفصل بين الوقتين الدلالية والعروضية، سعياً لتحقيق نحوية اللغة الشعرية، على عكس الرمزيين المتجهين في كتابتهم إلى خرق نحوية اللغة بالفصل بين الوقتين الدلالية والعروضية، فتكون علامة الترقيم، النقطة والفاصلة، ميرة نهاية البيت الكلاسيكي فيما نهاية البيت الرمزي تتغلى شيئاً فشيئاً عن علامات الترقيم، مما يصعد لا نحوية اللغة الشعرية، وهو ما يبلغ 52 % عند ملازمي. (44)

ونختار غير هذا التصور العام للشعرية البنيوية حين نرى إلى علامات الترقيم كدوال متفاعلة مع الدوال الأخرى في بناء دلالية الخطاب. وهذا يعني أن علامات الترقيم مؤرحة بدورها للنص والذات الكتابية معاً. ووجودها أو غيابها يتموضع ضمن الإبدالات النصية التي تلحق الحداثة الشعرية في مختلف متونها وبنياتها النصية.

3.1.1: قوانين الوقفة

الوقفة، إذن، عنصر متفاعل مع كل من المكان النصي وعلامات الترقيم، فيما هي متفاعلة مع غيرها من عناصر المروض، ومن هذا التفاعل تنبني الأبيات التي ينقسم إليها النص المعاصر. للوقفة أربعة قوانين تتحكم في بناء الأبيات، نتناولها شيء من التفصيل.

(40) المرجع السابق، الصفحة ذاتها

(41) L.G. Vedenina, La ponctuation, in *langue Française*, op. cit., p. 60.

(42) بيب كاطش، المرجع السابق، ص. 16

(43) Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, op. cit. p. 60

(44) المرجع السابق، ص. 69.

1.3.1.1. الوقفة التامة

هذه هي وقفة النمط الأولي من الأبيات، حيث يكون البيت مُنثلاً بوقفاته الوزنية والمركبية والدلالية، ونسبها القانون الأول. ومن نماذجها في عينة المتن :

- 1 - أجراسُ بُرُجٍ ضاعَ في قَرَارَةِ البحر.
- 2 - لَيْسَ نَجْماً لَيْسَ إِخْفاءً نَبِيّ
- 3 - وَلَيْكُنْ وَجْهِي فَيْثاً !
- 4 - النورسُ الأخيرُ غَابَ، فالسُرى فوق صَبيحِ النَّاءِ
- 5 - نَعْرِفُ الآنَ جَمِيعَ الامْكِنةِ

تتقدم لنا هذه النصوص بدون قاسمة،⁽⁴⁵⁾ في الوقت نفسه الذي تتوقف فيه في مسافات متباينة، بالإضافة إلى توفر ثلاثة أبيات على علامات الترقيم: في نهاية البيت (1) نقطة؛ وفي نهاية البيت (3) علامة التعجب؛ وفي وسط البيت (4) فاصلة، فيما البيتان الاخران (2،5) ينتهيان بالسكون. إنها عناصر متداخلة ومتفاعلة في آن، ولكنها تبرز منذ البدء وضعية المَخْتَبَر التي أعطيناها للشعر المعاصر. فمن نماذج هذه الأبيات يتبين لنا أن الأبيات مختلفة، وبهذا الاختلاف تخرج على النمط الأولي للبيت الشعري العربي، وتأخذ في بناء مسكن حر.

ليس هذا ما نَبْغِيهِ وحده. فهذه الأبيات تنتهي بوقفة يتفاعل فيها الوزن بالتركيب وبال دلالة. إن طول أو قصر الأبيات يعود لعدد تفاعيل كل بيت، كما يعود لتأثير عدد التفاعيل في بناء المركبات والدلالة معاً. وهكذا فإن هذه الأبيات تتوفر على عدد مختلف من التفاعيل التامة والمتجانسة من بيت لآخر.

وهكذا تكون التفاعيل تامة في جميع هذه الأبيات من غير أن تكون متساوية العدد من بيت لآخر. فالبيت (1) تتكرر فيه الوحدة الوزنية لبحر الرجز (فافاعلن) أربع مرات بتحولاتها (فافاعلن / فافاعلن / علن علن / علن)، وتتكرر في البيت (2) الوحدة العروضية لبحر الرمل (فاعلن فا) ثلاث مرات بتحولاتها، وفي البيت (3) الوحدة الوزنية لبحر الرمل أيضاً مرتين، وفي البيت (4) الوحدة الوزنية لبحر الرجز خمس مرات بتحولاتها (فافاعلن / علن علن / علن علن / فافا علن / فافا)، وفي البيت (5) تتكرر الوحدة الوزنية ثلاث مرات من بحر الرمل.

أما مُرَكَّباً ودلالياً فإن جميع هذه الأبيات تامة، بحيث هي ليست بحاجة لأي عُنْصُر لا تكتمل إلا به. وقد أعطينا التحليل المفصل لهذا القانون الأول في الجزء الأول من الكتاب.

(45) راجع الجزء الأول من هذا الكتاب الغاص بالتقليدية.

2.3.1.1. الوقفة الوزنية

هذه هي الوقفة التي رفضها القدماء بحجة امتناع التضمين، كما فصلنا ذلك في الجزء الأول أيضاً. فالبيت في هذا القانون الثاني يكون تاماً وزنياً، ولكنه ناقصٌ مُركَّباً ودلالياً. وقد لاحظنا في تحليلنا لنصوص الممارسة الرومانسية المربية أنه يستحوذ عليها، بعد أن أصبحت هذه الممارسة تهدف بناء المقطع ثم القصيدة، لتتغلب بذلك عن استقلال البيت. ويمكن القول بأن هذا القانون يستحوذ على الشعر المعاصر أيضاً. وبماذجه في القصيدة المعاصرة منقمة إلى نوعين :

(ب 1)

النَهْرُ والموت - السياب

- يَؤْيُبُ...

يَؤْيُبُ...

إن كل بيت من هذين البيتين يتكون من وحدةٍ وزنية واحدة من بحر الرجز بعد تحولها (علان)، وعلامة الترقيم المحصورة في ثلاث تقط. وقد كان من الممكن قراءة هذا النوع الأول قراءة نحوية تأويلية تجعل منه بيتاً تاماً من حيث جميع الوقفات المندمجة في وقفة واحدة، ولكن علامة الترقيم تلغي الاحتمال. فـ (هذا) المبتدأ المحذوف الذي يظل مكانه ممكناً يَبْطُلُ بعلامة الترقيم التي لها هنا وظيفة نحوية، فيكون البيت بذلك تاماً وزنياً، ولكنه ناقص نحوياً ودلالياً.

(ب 2)

أَوَّلُ الاجْتِيَا حِ أَدُونِيس

1 لا تقولوا : حَيَّنْتُ

2 جُنُونِي أَخْلَانُكُمْ / أَتَيْنَا

3 وَرَبَّنَا الْعَقُولُ

4 جَسَدًا يَنْفَتِحُ، كُنَّا نَقُولُ

5 لَوْ نَجِئُ، وَنَنْقَسِبُ الْكُونُ

6 جَعَلْنَا

B النَهْرُ والموت - السياب

1 الماءُ فِي الجَزَارِ، والغروبُ فِي الشَّجَرِ

2 وَتَضَحُّ الجِرَارُ أَجْرَاسًا مِنَ المَطَرِ

- 3 بَلَوْرَهَا بَنَوْتُ فِي أُنَيْنِ
- 4 «بُؤَيْبُ... يَا بُوَيْبُ!»
- 5 فَيَدْلُهُمْ فِي ذِمِّي خَبِينِ
- 6 إِلَيْكَ يَا بُوَيْبُ،
- 7 يَا نَهْرِي الْحَزِينِ كَالْمَطَرِ.

III صغوة الأصواء - الخمار الكنوني

- 1 رَأَيْتُ وَجْهَ الْعَائِدِينَ الذَّاهِبِينَ قُبُلِي
- 2 لَا يَنْبَسُونَ قَوْلًا
- 3 لَا يَصِفُونَ ظِلًّا
- 4 يَا عَائِدِينَ إِنَّ تَقْوَى لَوَا
- 5 أَوْ لَا، فَمَا يَشَوْنِي الْوُضُولُ
- 6 هَلْ تَمَّ غَيْرَ الرَّمْلِ ؟

هذه الساذج جميعها تخلصت الأبيات فيها هي الأخرى من القاسمة، باستثناء البيت الأول من نموذج أدونيس الذي يتوفر على غازلية (سعود لذلك)، إضافة إلى أن علامات الترقيم تكثر في هذا النوع، حيث ينتهي آخر بيت من النموذج الثاني بنقطة والثالث بعلامة أستهمام فيما الأول لا يعين أي علامة، باستثناء البياض.

إذا كان البيت الأول من نموذج أدونيس يطرح وضعية خاصة (سمالهما) فإن كل بيت من أبياته المثبتة أعلاه تامةً وزنياً. فهي تكرر الوحدة الوزنية لبحر الخشب مرتين في البيت (3)، وأربع مرات في البيتين (4) و (5) وتوجد مرة واحدة في البيت (6)؛ وأبيات السباب تتكرر فيها الوحدة الوزنية لبحر الرجز أربع مرات في البيت (1) و(2)، وثلاث مرات في (3)، ومرتين في (4)، وثلاث مرات في (5)، ومرتين في (6)، وثلاث مرات في (7)؛ والوحدة الوزنية نفسها لبحر الرجز تتكرر في قصيدة الخمار الكنوني أربع مرات في البيت (1)، ومرتين في البيتين (2) و(3)، وثلاث مرات في البيت (5)، ومرتين في البيت (6) مع وجود (فا) إلى جانب وحدتين وزنيتين في البيت (4)، وليس لها أي علاقة بما بعدها في البيت (5).

وتؤكد هذه النماذج على أنفلات الذات الكاتبة من المتماثل والمتساوي لتأخذ الدوال حرية أكبر في بناء البيت، وهنا يصبح المقيس متفكلاً من عقال التكرير المتماثل للوحدات، في الوقت نفسه الذي كانت الزخافات والعلل قد فتحت للدوال طريقها. إلا أن هذه الحرية ظلت مع ذلك

¹ مقيدة باكتمال الوحدة الوردية في جميع الأبيات، وهو ما يعطي للوقفة إمكانية التحقق في نهاية كل بيت. إنها إمكانية وليست إجباراً. لأن عدم توفر الوقفة المركبية والدلالية، وبالتالي عدم إثبات النقطة في نهاية كل بيت، أو فاصلة على الأقل، يترك إلقاء الوقفة مفتوحاً. وبهذا يتفاعل دالّ علامات الترقيم بالمنصرين المركبي والدلالي. هي الفاصلة والنقطة لهما وظيفة نحوية، للأولى الربط وللثانية انتهاء التركيب. والأبيات بمجموعها تعتمد عناصر أخرى لتحقيق الربط بينها أكان أداة الربط :

3 وَرَبَّنَا الْحَقُولُ

2 وَتَنْضَحُ الْجَزَارُ أَجْرَاءً مِنَ الْمَطَرِ

5 فَيَذَلُّهُمْ فِي دَمِي حَيْنِ

أَمْ كَانَ رَابِطاً نَحْوِي

4 جَسداً يَتَفَتَحُ، كُنَّا نَقُولُ

5 لَوْ نَجِيءُ، وَنَقْتَصِبُ الْكُوْنُ

3 بَلَوْرَهَا يَنْوَبُ فِي أَنْبِي

6 إِلَيْكَ يَا بُوَيْبُ

5 أَوْ لَأَ، فَمَا يَشَوْقُونِي الْوَصُولُ

فجميع بدايات هذه الأبيات تحقق تشبيهاً للمركبات الموجودة في الأبيات السابقة عليها، فلا يمكن أن تتحقق الوقفة المركبية والدلالية إلا في استرسال الأبيات. أم كان تكريراً لفظياً :

7 يَا نَهْرِي الْخَزِينِ كَالْمَطَرِ

3 لَا يَصْفُون ظِلًّا

وهذان النموذجان يبدأان بتكرير عنصر نمثر عليه في السابق على البيت، كياء الدماء الموجودة في البيت (6) من نموذج السياب، أو البيت (2) من نموذج الخمار الكسوني. وهذه الطرائق في الربط بين الأبيات تتفاعل مع علامات الترقيم لتجعل من الأبيات بمجموعها وحدة تامة بعد أن أصبحت الأبيات، مفردة، تحقق وقفاتها العروضية دون الوقفة المركبية والدلالية.

3.3.1.1. الوقفة المركبية والدلالية

هذا القانون الثالث نقيض السابق. فالوقفة الوردية هي الساقصة هنا، فيما الوقفة المركبية والدلالية ماثلة في البيت. ولا يتوفر البيت في هذه الحالة على قسمة أيضاً. كما أن اختلاف الأبيات في الطول والقصر يتحدد بالوقفة المركبية والدلالية التي ينتهي بها البيت، إلا أن هذه

الوقفه يستخوذُ عليها الدالُّ الوزني الذي يُجبرُ الص على الاسترسال في البيت الموالي أو الأبيات الموالية، فتُحققُ الربطُ بين الأبيات على غير الحو الذي عهدناه في القانون الثاني وتكونُ غوايةً الاسترسال سريّةً بقدر ما هي علنيّةٌ حيث الانحذاب نحو الآتي يَخْتَفِي عن العين الساذجة ليُمْتَرَس تحكُّمُها الوهمي في الوقفة. وهذان نموذجان لأدونيس ودرويش :

1 - لا تقولوا : جُنِنتُ،

جُنُونِي أَحْلَامُكُمْ / أَيْتِنَا

2 - وَأَرِيدُ أَنْ أَتَقَبَّصَ الْأَشْجَارَ

قَدْ كَذَبَ الْمَسَاءَ عَلَيْهِ، أَشْهَدُ أَنِّي غَطَّيْتُهُ بِالْقَصْتِ

قُرْبَ الْبَحْرِ

أَشْهَدُ أَنِّي وَدَعْتُهُ بَيْنَ النَّدى وَالْإِتْخَارِ.

والعصر الذي يثيرنا منذ الوهلة الأولى، هو علامات الترقيم التي تمثلها الفاصلة (البيت الأول) والمازلة (/) (البيت الثاني) في نموذج أدونيس، والنقطة (البيت الأخير) في نموذج درويش. ولهذه العلامات فعلها وتفاعلها أيضاً. نموذج أدونيس من بحر الخصب كما قلنا سابقاً، ولكننا علّقنا وضعية البيت الأول فيه لتناوله هنا. إن هذا البيت الأول تتكرر فيه وحدتان وزنيتان (فاعل / فاعلن) وينتهي البيت بـ (ف) التي تنتهي في البيت الثاني، حيث نجد (عل / ف علن / فاعلن) ثم بعد العازلة هناك (علن فاعل). إن الوحدة الورية الناقصة في البيت الأول تليها الفاصلة، فيكون الربط بعنصرين هُما الوزنُ وعلامةُ الترقيم، وبذلك يتصل البيت الأول بالبيت الثاني. أما العازلة المثبتة في وسط البيت فهي تأتي مباشرة بعد نهاية التفعيلة الثالثة من بحر الخصب وقبل تفعيلة المتقارب التي عالج وضعيتها كمال أبو ديب.⁽⁴⁶⁾ ولكن هذا البيت الأول من ناحية ثانية تامٌ من حيث الوقفة المركبية والدلالية لأن «جُنِنتُ» هي جملة مقول القول.

ولتوضيح الوقفة الورية الفائسة في نموذج محمود درويش تقدم التقطيع الوزني التالي

لها :

1 - ف علن علن / ف علن علن / فافا ع

2 - لن / ف علن علن / ف علن علن / فافا علن / فافا ع

3 - لن / فافا ع

4 - لن / ف علن علن / فافا علن / فافا علن / فافا علن /

إنه بحر الكامل الذي وحدته الوزنية هي (فعلن عزن) المتحولة إلى (فافا علف). وما نعره عليه في نهايات الأبيات (1، 2، 3) هو أن الوقفة الوزنية غير متحققة ولا تقف عليها إلا في البيت الرابع وبعدها نقطة. غياب الوقفة الوزنية يقابله وجود الوقفة المركبية والدلالية في البيتين الأول والثاني. فالمركب الفعلي تام في البيت الأول وكذلك في البيت الثاني، ولكن الدال الوزني، إلى جانب علامات الترقيم وعنصر الربط النحوي، يترك الأبيات مترابطة فيما هي مفككة حتى تبلغ نقطة البيت الرابع.

مع هذا القانون تبرز الصفحة المتعددة، حيث الوزن يتفاعل مع بياض الورقة وعلامات الترقيم هو بحث عن حرية أكثر في اختراق الذات الكاتبة للدوال فيما هو يؤرج لهذه الذات بتأريخ غير الذي يلتصق بالقانونين الأولين. ولا شك أن القدماء مهما تساهلوا في القانوين الثاني وتنازلوا عن التضمن فإنهم لن يقبلوا حتماً انقسام الوحدة الوزنية على ذاتها من بيت لآخر، في الوقت الذي لا يكون بحاجة لذلك مركبياً ودلالياً. هوذا فعل إفرار البيت يتنبق، والمعوى الذي يكسح المقول ليصبح الفراغ دالاً هو الآخر، يخط بطريقته الخاصة ما يخطه الامتلاء.

4.3.1.1. وقفة البياض

نتنقل الممارسة النصية في الشعر المعاصر من خلال القانون الرابع للوقفة إلى مسحه الكتابة التي تشاطرها مع القانون الثالث، وهي بذلك توسع مفهوم المختبر في حداثة الشعر المعاصر في الوقت نفسه التي تدخل فيه الذات الكاتبة مكاناً جديداً يحتل فيه المشهد النصي عاية التعلد كما تخرج فيه الذات الكاتبة على أنماط التقييد التي كانت حوّلتها من قبل إلى جسد خضوع لا يملك أي قدرة على الاحتجاج، فيكون المقيس والمعدود مهتداً بما لا يقل القياس والعد. والدوال وحدها تعرف أسرار اختراق الممنوعات كما المنسي والمكبوت. تأتي بنموذج لأدونيس من قصيدة هذا هو أشبي :

دهر من الحنجر العاشق يمشي حولي أنا العاشق الأول للنار
تخبّل النار أياي نار أثنى دم تحت نهدتها صليل والإبط أبار دمر نهر نائية وتلتصق
الشمس عليها كالشوب ترلق جرح فرغته وشغفته بناء وبهار (هذا جنينك ؟) أخزاني ورّة.

تتمجر مع وقفة البياض أزمة البيت في الشعر المعاصر، حيث نمتد المعيار السائد في تعيين حدود البيت، وفي تعيين حدود الشعر والنثر، أو الشعر والأجناس الأدبية الأخرى. إن البياض يتدخل في إعداد بناء البيت وفق تاريخ بناء النص العربي، أكان شعرياً أم غير شعري وقفة

البياض في نهاية سطر الصفحة أو في وسطها إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام، وتفاعل الصبر مع السمع في بناء إيقاع النص.

إن ملازمي كان يرى أن البياض حجة البناء. فهالصمت هو البذخ الوحيد بعد القوامي⁽⁴⁷⁾ ذلك ما جربه في بناء قصيدة النرد، لأن بناء البياض في هذه القصيدة يفتح الشعر على مصير الشعري والكوني في أن. وإذا كان أدونيس تحدث عن الفضاء في ص الكتابة إجمالاً، دون اختبار المعرجات الضرورية، وكان يفصل بين الكلام والكتابة، فإن وقفة البياض في هذا هو اصمي تمحنا إمكانية هذا الاختيار، من حيث هو ضروري لتأمل تاريخية الغضب، وتأمل التفاعلات العجيبة التي تكسب النص ابتهاجاً فيما هي تستدعي الذاكرة وتمحوها في لمح البصر، من غير أن تكون وقفة البياض محواً وحده للعبور في لغة الأسلاف وجسد الأحفاد.

كانت قصيدة هذا هو اصمي صدرت للمرة الأولى⁽⁴⁸⁾ وقد استحوذت عليها العازلة لتأخذ مكانة القاسية، ولكنها في الطبعة الأخيرة التي نتمدها تخلت عن علامة الترقيم هاته لتعطي لمكانها فراغاً مشحوناً. وإلغاء العازلة يندمج في مفهوم الممارسة النصية العربية الحديثة للمعاودة التي كان خليل مطران مثبهاً إليها، وهي تميدنا ثانية أن النص متجدد الكتابة، بمعنى أنه ناقص دوماً، وليست المعاودة اللانهائية إلا تأكيداً على النقصان كنصر ملارم للنص والكتابة.

متى يبدأ البيت الشعري في هذا القانون ومتى ينتهي؟ أول ما يتعرض للهدم مع هذا القانون هو البداية التي تؤول إلى النهاية، لأن البيت الشعري هنا ينتهي لينبدأ ولا لينتهي إنها البداية المتجددة باستمرار مع فغلي الكتابة والقراءة في أن. وبدلاً من الجسد الملتئم الحاص للمعدود والمقيس، والتابع لقواعد العروض السابقة على الممارسة النصية، نكون أمام الجسد المقطع الذي يخترق عقلانية القواعد، ليندمج كلية في مسار الدوال التي لا تضبطها قصيدة وهمية أو علوية حيث «لا يد علي» كما يقول أدونيس في هذه القصيدة نفسها.

على أنها في الكتابة، كممارسة قصوى في الشعر المعاصر، تدخلت لأحداث التوازن والتناظر وبالتالي التوازي والتساوي بين شطري البيت كما في نمطه الأولي لدى العرب القدماء أو التقليدية، بل لتقيم توازياً من نوع جديد ينضبط للإمضان في التفكك. تثبيق القياسية في المكان الذي لا ننظر فيه انبثاقها. هكذا تنقسم القصيدة، مع الكتابة، إلى أليات مصادة تثبونها تراوحت تبادل المكتوب غواية وإغراء متمادين في إعادة بناء نص له التوازي بين السواد

Mallarmé, Œuvres complètes, op. cit., p. 310. (47)

وهذا التصور مأخوذ من قصيدة «شعرية نرد» لملازمي.

(48) مجلة موالف، ج 4، السنة الأولى 1969، ص 89.

والبياض. ويكون البياض، بهذا المفهوم، عنصراً أساسياً هو الآخر في إنتاج دلالية الخطاب. إن إيقاف البيت في نقطة ما من انطلاقه، أو انبثاقه في نقطة ما من فراغه، يمثّلان بلاغة المخو التي تُناقض بلاغة الامتلاء في القصيدة التقليدية، ويظلّ البياض، تبعاً لذلك، رَجماً تتجسّد فيه احتمالات كتابة مندورة لا لئرسال المخو، حيث القارئ وحده يستطيع ملء الفراغ كل مرة يقرأ فيها النص، وبتمدد القراءة يتمدد فعل الكتابة أيضاً. بهذا المخو تشرع القصيدة في اجتياز ليل سفرها «مأخياً كل جكتة». وليس بمقدورنا أن نعتبر المكان مُلغى ولا أن نعتبر الإبدال الذي عرفته القصيدة العربية المعاصرة محضوراً في الدال المروفي وحده. وهنا تتبدل وضعية الخطاب، كما تتبدل وضعية القارئ ممّا، وهنا، كما ترى كريستيفا، «يجب الإلحاح على خصيصة» البنية «الجديدة، خصيصة المعنى الجديد، خصيصة الجهاز المنتوج من قبل النص».⁽⁴⁹⁾

2.1. الوزن

إن إعادة بناء النص الشعري المعاصر، متلازمة مع إعادة بناء البيت، وما هي الوقفة تكشف من جديد عن نواتها المهيمنة، بعد أن عيّبتها التقليد زمناً طويلاً.⁽⁵⁰⁾ وما يثبت حجة إضافية لهيمنة الوقفة هي الوصيعة الوزنية للبيت في الشعر المعاصر، التي تمارس فيها التفعيلة طريقتين أساسيتين هما .

1.2.1. الوحدة الوزنية : انطلق البيت الشعري منذ الشعر الحر، من قسرية قاسون تساوي وتواري التفعيلات بين جميع أبيات القصيدة، كما في الشعر التقليدي، أو بين أنماط الوحدات المكوّنة للمقطع، كما في الموشح والشعر الرومانسي العربي. والافتكاك من قسرية هذا القانون أعطى لتفعيلة في البيت قوانين أخرى تبعاً لنوعية التفعيلة، التي تقسم إلى قانونين أساسيين :

أ - التفعيلة الثامنة : وهي ما عتته نازك الملائكة بقولها : «أساس الوزن في الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة. والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أن الحرية في تنويع التفعيلات في الأشطر متشابهة تمام التشابه».⁽⁵¹⁾

ولنا في نماذج المينة دليل على هذا القانون. فقصيدة النهر والموت للسياح وفيه له بتمامها، وجميع أبياتها تعتمد امتلاء التفعيلة الثامنة لبحر الرجز. وقصيدة ليس فجعاً لأدونيس

Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, op. cit., p. 285 149

150 راجع على الأقل تعريف الشعر كما جاء في كتاب الجمالي الصنوع البديع، وقد عرضنا لذلك مفصلاً في الجزء الأول من هذا الكتاب، ويمكن الرجوع إليه، ص. 135

151 نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، م. م.، ص. 61.

سير على القانون ذاته، فجميع أبياتها تخضع لامتلاء التفعيلة التامة لبحر الرمل، وقصيدة صحوة الأضيواء للخمار الكنوني لا تحيد عن هذا القانون من خلال بحر الرجز (باستثناء البيتين 15 و16) ويتفاعل هذا القانون الأول للتفعيلة مع القانونين الأول والثاني للوقف من حيث تمام الوقفة الزنية فيهما.

ب - التفعيلة الناقصة : وهي التي تتوزع بين بيتين، ولا يمكن، في هذه الحالة، أن تكون التفعيلة ناقصة إلا في نهاية بيت وبداية البيت الموالي له، فلا تشمل بذلك وسط البيت فضلاً عن بداية البيت الأول. ذلك ما حكّم قصيدة محمود درويش التي قمّمنا نموذجها من خلال الأبيات الأولى لـ تلك صورتها وهنا انتعار العاشق (راجع بداية الوقفة). ولنا نموذج آخر في قصيدة قصائد إلى ذاكرة من رَمَاد للخمار الكنوني. فهذه القصيدة بمقاطعها الخمسة يستحوذ عليها بحر الخبيب، مع استثمار التفعيلة الناقصة في نهاية وبداية أغلب أبياتها :

1 - رَايَةً تَتَنَاسَلُ أَوْ تَتَمَرَّقُ فِي صَحْبٍ وَثْنِيٍّ

2 - غَدَتُ رَابِتَيْنِ

3 - غَدَتُ مَرْقَاً

4 - كُلَّمَا اسْتَقَلْتُ لَعَنْتُ أُخْتَهَا

5 - تَفْسِلُ الدَّمَّ بِالْفَرْجِ الْمُهْجِي

6 - أَكَّانَ انْهَزَاماً

7 - لِمَنْ ؟

8 - أَوْ كَانَ انْتِصَاراً

9 - عَنَى مَنْ ؟

10 - فَمَا أَتَتْ ذَا أَيُّهَا الرِّقُّ بِمِثْلِ اسْتِغْلَالِكَ

11 - تَسْكُنُ بَيْنَ رَمَادِكَ

12 - كَالنَّاءِ فِي الْكَأْسِ

13 - يَفْقَدُ ذَاكِرَةَ الْبَحْرِ، زُرْقَتَهُ

14 - يَتَحَوَّلُ مِنْ كَائِنٍ سَرْمَدِيٍّ

15 - التَّلَوْنِ وَالْهَيْجَانِ

16 - إِلَى حَسْبِ دَائِرِيٍّ

17 - غَرِيبٍ عَنِ اللَّوْنِ وَالْمَوْجِ

18 - يَسْكُرُ بَيْنَ الزُّجَاجِ.

19 - وَيَبِينُ النُّزُوعَ إِلَى الْبَحْرِ.

البيت الأول ينتهي بتفعيلة ناقصة (فا) تَتَمَّعَهَا (علن) في نهاية البيت (2) الذي هو نفسه ذو تفعيلة ناقصة في نهايته (ف) تتممها (علن) في بداية البيت (3) الذي نهايته ذاته تفعيلة تامة، وهو ما يتحقق في البيت (13). وما عدا هذين البيتين تنتهي الأبيات جميعها وتبدأ بتفعيلة ناقصة. وهذا ما نجده أيضا في قصيدة السياب **المسيحُ بعدَ الصلبِ** :

1 - هَكَذَا عُدْتُ، فاصْفُرْ لِمَا رَأَيْتَ يَهُودًا...

2 - فَقَدْ كُنْتُ سِرَّةً

لقد سمّت نازك الملائكة بالتدوير هذه التفعيلة التي تظل ناقصة في نهاية البيت ثم تعثر على تمامها في بداية البيت الموالي، وسبق لنا في الجزء الثاني الحاص بالرومانسية العربية (الفصل III، ص - ص. 86 - 92). ملاحظة أن مصطلح التدوير غير متداول لدى القدماء المشهورين، وأل تعريفه غير محدد. وبدله استعملنا مصطلح الإدماج الذي يقول به ابن رشيق. والإدماج، في الشعر المعاصر، لا يتعلق بدمج الشطر الأول في الشطر الثاني من الناحية الوزنية، بل دمج بيت في غيره، وقد يشمل الإدماج أبيات مقطع أو قصيدة بكاملها.

منذ السبعينيات أصبح الإدماج خصيصة سائدة في بناء البيت لدى الشعراء المعاصرين، وهو بالتأكيد استمرار في 'بحث عن حرية يتطلبها بناء ممكن حر، له فاعلية تجديد الحيوية النائية للنص. ولا شك أن نراجع نازك الملائكة عن رفضها له في الخمسينيات يعود لفظتها (المتأخرة) لما أعطى الإدماج لبناء البيت من إمكانيات كانت شبه مجهولة من ذي قبل.

ويقترح علينا أدونيس نموذجاً آخر للتفعيلة الناقصة في قصيدة بائيل التي تمارس التفعيلة الناقصة بطريقتين؛ أولاهما هذه التي وجدناها لدى كل من محمود درويش والسياب والخمار الكنوني، حيث التفعيلة الناقصة تكون في نهاية البيت لا في وسطه، ولا تُتَمَّى في هذه الحالة ناقصة لأن هناك ما يُتَمَّعُهَا في بداية البيت الموالي؛ وثانيتهما يسلك فيهما النص ترك التفعيلة ناقصة دونما بحث عن إتمامها، ولا يشترط أن تكون التفعيلة في نهاية الأبيات معمرها. هذه أبيات من قصيدة بائيل :

1 - في رَأْسِ امْرَأَةٍ من قَهْطَانٍ يطِيرُ حِصَانٌ

2 - في رَأْسِ حِصَانٍ طُرُودِيٌّ

3 - عربيٌّ يَهْدِي

- 4 - «سَتَرَى أَحْشَاءَكَ فَوْقَ رَغِيفٍ
- 5 - سَتَرَى زَمَنًا يَتَقَدَّمُ قَبْرًا قَبْرًا...»
- 6 - دَارَ الْمَجْنُونِ يُسَائِلُ : أَيْنَ الشَّمْسُ، وَأَيْنَ الْأَفَقُ، وَمَاذَا يَحْمِلُ
- 7 - هَذَا الْآتِي :
- 8 - غُتَقًا أَوْ بِكَيْنًا
- 9 - يَسْأَلُ : كَيْفَ أَظِلُّ شَرَارَةَ حُرُوقِ !
- 10 - مِنْ أَيْنَ أَتَيْتَ ؟ وَكَيْفَ ؟ وَمَاذَا ؟
- 11 - أَرْضَكَ مَمْلَكَةَ التَّدْجِينِ، وَأَنْتَ عَصِيٌّ
- 12 - أَتُظِلُّ عَصِيًّا ؟

لهذه المجموعة الأولى من الأبيات أن تكون كافية في توضيح الطريقتين معاً، وبغية التحليل نضع التقطيع الوزني، للآبيات :

- 1 - فا / فا / فا / فا / فا / فعلن / فعلن / فعلن / فا
- 2 - فا / فا / فعلن / فا / فا / فا / فا
- 3 - فعلن / فا / فا
- 4 - فعلن / فا / فعلن / فعلن / فعلن / فا
- 5 - فعلن / فعلن / فعلن / فعلن / فعلن / فا / فا
- 6 - فا / فا / فعلن / فعلن / فعلن / فا / فا / فعلن / فا / فا / فعلن / فعلن / فا
- 7 - لن / فا / فا
- 8 - فعلن / فا / فا
- 9 - فا / فعلن / فعلن / فعلن / فعلن / فعلن / فا
- 10 - فا / فعلن / فعلن / فا / فعلن / فعلن / فا
- 11 - فا / فعلن / فعلن / فعلن / فا / فا / فعلن / فعلن / فا
- 12 - فعلن / فعلن / فا

الطريقة الأساس، وهي القانون الثاني للتفعيلة، يُنتَ من خلال الأبيات 7/6، 11/10. في البيت 7 تكون البداية بتمة التفعيلة الباقصة (فَعْلَم) في نهاية البيت 6، والمتحولة إلى (فعلن)، وفي البيت 11 تمة التفعيلة الناقصة (فا) في نهاية البيت 10؛ والطريقة الثانية هي التي يصر فيها النص على عدم إتمام التفعيلة، وهو ما يحكم وضعيتها في بداية ووسط ونهاية البيت 1،

وبداية ونهاية البيت 9، ونهاية الأبيات 2، 3، 4، 5، 7، 11، 12. إنه القانون الفرعي للقانون الثاني. كيف نقرأ هذا القانون الفرعي ؟

يقترح علينا كمال أبو ديب قراءة نبرية «أوسع من عروض الخليل»⁽⁵²⁾ بغية استكشاف البنية الإيقاعية برمتها، ولكنه في معالجته لهذا القانون الفرعي يركز على تماثل بعض التفاعيل وإبدالها، وهو ما فعله مع نموذج أدونيس في بحر المتدارك،⁽⁵³⁾ ثم يعلق على التحولات الوزنية في نص أدونيس قائلا :

«التشكُّل يبدأ بـ (0) فهو «المتدارك»، لكن الشاعر، هنا أيضا، يأتي بوحدة قيمتها (3) لكنها تتألف من (2 + 1) بدلا من (2 + 1). نظام الخليل يرفض تقلُّ عمل أدونيس ها، بينما يكفي النظام الجديد بوصفه، مشيراً إلى اعتماده على الأسس الرياضية ذاتها التي تتخلل حركة الإيقاع في الشعر العربي القديم، مع تحاوُّز الشرط المتعلق بموقع النواة (ـ 0) أحيانا»⁽⁵⁴⁾

ويعود كمال أبو ديب في دراسة لاحقة⁽⁵⁵⁾ لتوسيع البحث باختياره لثلاثة نماذج هي لأدونيس وممدوح عدوان وعلي الجندي. ويرى الباحث أن التطور الإيقاعي يستند إلى مبدأ التركيز «الذي يقرر أن تركيز الفاعلية الشعرية على نمط واحد من نمطي التشكيلات الإيقاعية، هو النمط وحيد الصورة (حيث ينشأ الإيقاع من تكرار تقعيلة واحدة عدداً من المرات) سيؤدي إلى حدوث تطورات جوهرية في بنية التشكيلات الإيقاعية أحد أغراضها كسر الرتابة التي تنشأ من التكرار المطلق، خلق تنوع إيقاعي غني»⁽⁵⁶⁾

ويدعو أن التحليل المقدم لإبدال الوحدة الوزنية (فاعلن) بالوحدة الوزنية (علن فا) بحاجة لاستقصاء أكثر بخصوص الأوضاع المتباينة لورود (فاعلن) في الممارسات النصية المتعددة التي يستحوذ عليها بحر المتدارك (الغيب)، كما هو الحال في قصيدة باجل لأدونيس، التي اجتزاناً منها الأبيات الأولى كنموذج للتحليل، أو قصيدة الحباب المسيح بعد الصلب التي يمكن العودة إليها، بل يمكن أن نعم الاستقصاء ليشمل نموذج ممدوح عدوان الذي يستشهد به كمال أبو ديب. وهذه الخطوة تتطلب قلباً منهجياً يعتمد الخطي بدل السمي، ويميز بين ما هو عروضي وما هو

(52) كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية، م.س، ص. 96.

(53) المرجع السابق، ص. 87.

(54) المرجع السابق، ص. 88.

(55) كمال أبو ديب، نحو قرابين نبوية لتطوير الإيقاع الشعري : طواهر في الشعر الحديث، ض كتاب : بنية الغضاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.

(56) المرجع السابق ، ص - 93 - 94.

إيقاعي. ذلك مسارنا الذي يتخلى عن تقديس الرياضي في الإيقاع، كما ذكرنا ذلك سابقاً، لأن كمال أبو ديب يقرأ الإيقاع في ضوء الرياضيات أيضاً، وهو ما يجعل طموحه النظري مشدوداً إلى المقيس والمعدود، بدل الرؤية إلى الإيقاع في ضوء ما يتعدى العد والقياس.

إن ما نلحظه في نموذج أدونيس ليس إبدال (فاعلن) بـ (علن فا) بل هو استثمار النواة الوزنية (فا) بدل الوحدة الوزنية (فاعلن)، وهكذا نرى النواة (فا) في أمكنة مورعة من الأبيات كما بينا أعلاه. نعم، لقد أدرك أبو ديب «أن أي محاولة لتقديم تفسير الظاهرة المدروسة بعزلها واعتبارها ظاهرة محلية ترتبط بتركيب البيت الشعري الواحد ستفقد أيضاً في تفسير الظاهرة»⁽⁵⁷⁾ وهذه الملاحظة الصائبة تعني اعتبار النص الشعري في كليته، وقد أصبح ينقسم إلى أبيات عكس ما كانت الأبيات في القديم هي المؤلفات للقصيدة، ولكن كمال أبو ديب لم يطبقها على نموذج ممدوح عدوان. فالنسخة «التي اقتبس منها النص، وهي نسخة مهداة من الشاعر، صحّح الشاعر تسكين «الثمين» وحوله إلى كسر. لكنه أبقى السكون على الكلمات الأخرى»⁽⁵⁸⁾ ولكلمة «صحّح» هنا دلالة، فهي من بين ما تثنيه أن كلمات (عليه، المقبلين، الحزين، الأغنياء، لاجئين) كان يمكن أن تكون مصحّحة هي الأخرى، ويحوّل سكونها إلى كسر (ولو أن هاء كلمة «عليه» غير مشكولة)، وعدم خضوعها للكسر «الثمين» معناه أن هناك عدم تجانس وزني، ولا يبين لنا هذا اللاتجانس إلا في بداية البيت الموالي التي تنبني انطلاقاً من (علن) بدل (فا)، نواة الوحدة الوزنية للبحر المتدارك. وفي هذه الحالة ستكون ملاحظة كمال أبو ديب يصدد قراءة الظاهرة مفيدة لو أن مفهوم الوقفة كان حاضراً في التحليل، إذ عندها نجد أن الأبيات المقصودة من قصيدة ممدوح عدوان تعتمد الوقفة المركبية والدلالية دون الوقفة الوزنية، وبالتالي سنقرأ الإبدال الوزني في ضوء التفعيلة الناقصة، وهو ما لا يمكن الإقرار به والبرهنة عليه إلا في ضوء مفهوم الوقفة، وبالتالي الانتقال من القراءة المعية إلى الخطية.

ومن غير إطالة (قد تكون لها أهميتها) نرى أن الشاعر العربي المعاصر لم يرق دائماً بإبدال (فاعلن) بـ (علن فا)، بل أصر على اعتبار النواة (فا) عنصراً مستقلاً يمكنه هو الآخر أن يسهم «في كسر الرتبة» بحسب تعبير كمال أبو ديب، رغم أن الفعل الوزني، كذاك، لا يضيء لنا بمفرده أهمية هذا الإبدال، فلا بد من قراءته في تفاعله مع الدوال الأخرى لبناء نسق الخطاب وإنتاج دلاليته.

(57) المرجع السابق، ص 101.

(58) المرجع السابق، ص 97.

2.2.1. التشكيلة الوزنية

كانت نازك الملائكة ترى إلى بناء الوزن في البيت الحر من خلال اعتماده قوانين قبلية لاستعمال الوزن كوحدة أو كشكيلة. وإذا كانت انتصرت لتفضيل الوحدة الوزنية في البحور الصافية، وحددت شرائط استعمال البحور الممزوجة، فإنها ألغت مجموعة من البحور من التداول في القصيدة الحرة. تقول نازك :

«وأما البحور الأخرى التي لم نتمرض لها، كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح، فهي لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق، لأنها ذات تفعيلات منوعة لا تكرر فيها. وإنما يصح الشعر الحر في البحور التي كان التكرار قياسياً في تفعيلاتها كلها أو بعضها.

وأما ما حاوله بعض الناشئين من أن يكتبوا شعراً حراً من البحر الطويل فقد انتهى إلى الفشل»⁽⁵⁹⁾.

لم يخضع الشعراء المعاصرون لهذا المنع ولغيره من المعايير المجردة للأدب العربية،⁽⁶⁰⁾ بل غامروا خارجه في ساء البيت، بحثاً عن حريته وحرية في أن، وهكذا فإن السياب أجاد في بعض قصائده من التشكيلة الوزنية، المعتمدة على أكثر من وحدة وزنية، وهو ما اتضح في قصيدته «ها... هو... هو»، التي تقوم على الطويل، كما تقوم أفياء جيكور على البسيط.

إن الشعر المعاصر يتوحد في وضعية المختبر التي انطلقنا منها، وهذا الاستعمال مطهر من مظاهرها. لا يهم بعد هذا أن يفشل الشاعر أو ينجح، لأن القول بالفشل والنجاح إلغاء للمعامرة التي لا تتحقق كمغامرة إلا بجهل النتيجة وقبولها.

ولا نتوسع في ذلك، فما يهمنا هو قصيدة هذا هو اسمي التي تعود بنا لمسألة استعمال التشكيلة الوزنية، بكل الوحدة الوزنية، ثم البناء المغاير الذي سارت عليه في الكتابة. لقد سبق لغالده سعيد أن تعرضت في قراءتها لهذه القصيدة فقالت :

«كيف نفسر المحافظة على الأوزان الخليلية (وإن كانت قد خضعت للتعول) ؟
يسهل القول إنها رواسي تراثية، إذ المنتظر ألا تعجب قصيدة تخطت المفهومات

(59) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص. 66 - 67.

(60) لا تتورع نازك الملائكة من محاكاة القديم والحديث معاً، في ضوء هذا المبدأ، وتنتهي من القديم الموشحات الأندلسية، فيما هي تتحدث بنمط من القديم وهو موزون له دلالة في مسار الثقافة العربية الحديثة عموماً. حيث التزم على الأندلس يكون نموذجاً للتعلم، فنقول :

«والواقع أن في بعض الموشحات الأندلسية من القوقى والنظما ما لا يقل عما في شعر الناشئين اليوم». قضايا الشعر المعاصر، ص. 66. وتحليل هذا الموقف يحتاج لبحث مستقل.

والنظم الشعرية ورفعت راية الجنون، بلهجة تذكر بإيقاع الماضي. لكن ما الإيقاع؟ إنه ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان. الإيقاع بالمعنى المميق لغة ثانية لا تفهما الأذن وحدها وإنما يفهما قبل الأذن والحواس، الوعي الحاضر والغائب»⁽⁶¹⁾

وتبيّن لنا، من خلال هذا الطرح الأولي لدى خالدة، إرادة إلغاء المعيار المجرد والتاريخي للإذن العربية، كما طرحت ذلك نازك الملائكة، واستبداله بالوعي الحاضر والغائب، ثم تضيف:

«من عناصر الإيقاع الصوتي التقليدية الأوزان أو البحور. وقد خلّصت المحاولات الحديثة هذه البحور من هندستها وقسريتها. أدونيس هنا يأخذ التفعيلة ويتخلّى عن البحر كلياً، يأخذ تفعيلات من بحور متعددة وينظمها تنظيمًا مطابقاً للإيقاع المعنوي في القصيدة (...) هكذا انتقل من تفعيلات البسيط في المقطع «دهر من الحجر العاشق...» وهي مستعملن فاعلن إلى تفعيلات المتدارك (فاعلن فاعلن...) عبر التفعيلة المشتركة (فاعلن) فلا يجيء في الانتقال انقطاع مفاجئ بل انعطاف. ومثل ذلك الانتقال من المديد إلى الخفيف عبر (فاعلن) بين مقطع «أيقظتني قرية في مهنة...» وأغنية «ولتولد حراب الواقعة الأبدية». ثم الانتقال من الخفيف في الأغنية المذكورة إلى الرمل في الأغنية التالية «والنساء ارتحن في مقصورة...» التي تجيء تضيئاً للفنائية، وذلك عبر فاعلاتن»⁽⁶²⁾

تخرج خالدة، بهذه القراءة الراغبة في الربط بين الإيقاع وبناء المعنى، على الموانع التي ابتغت بها نازك الملائكة بناء سجن جديد للبيت الشعري. والمنحى التي تبسمه خالدة هو نفسه الذي كان زكي أبو شادي، ورومانسيون عرب آخرون، يمينونه للشعر الحر. فهذا المنحى هو أساس الشعر الحر لدى الأوروبيين، حيث يكون توزيع الوحدات الوزنية داخل البيت الشعري الواحد هو مرتكز البناء الوزني، ولكن أدونيس في هذا هو أممي لم يختر هذا المنحى. إنه بالأحرى يختار البحر الخفيف كوزن مركزي لبناء القصيدة، ثم يحدث داخله، من مقطع لآخر، تنويعاً يبدأ بالمتدارك وينتقل إلى الرجز ثم الرمل الغالب على المقاطع القصيرة. أدونيس، إذن، لم يسلك سبيل الشعر الحر، كما لدى الأوروبيين أو الرومانسيين العرب، بل اختار بناء وزنياً مركباً للنص يقرره مسار تجهل الذات الكاتبة تفاصيله.

(61) خالدة سعيد، حركية الابداع، م.س.، ص - ص. 110 - 111.

(62) المرجع السابق، ص - ص. 113 - 116.

قصيدة هنا هو اسمي مؤلفة من سبعة مقاطع، يعلن عن مقاطعها الموالية للمقطع الأول عنوان متغير، فهو :

- وطني في لاجئ (المقطع الثاني)
 - قادر أن أغير : لغم الحضارة - هنا هو اسمي (المقطع الثالث)
 - قادر أن أغير : لغم الحضارة - هنا هو اسمي (المقطع الرابع)
 - لست الرماد ولا الريح (المقطع الخامس)
 - سلام (المقطع السادس)
 - لم يقد غير الجنون (المقطع السابع).
- لكل مقطع من هذه المقاطع مقطع قصير مستقل وزنياً عن البناء الوزني العام للقصيدة، حيث يكون المتناثر في المقطع الأول :
- سنقول الحقيقة : هندي بلاد
رفعت فخذاها
راية...

والمقطع الثاني :

نحمل الأمانة
مازجين الحصى بالنجوم
سائقين الميؤم
كقطيع من الأحصنة.

الأمة استراحت

في صلل الزباب والمخرباب

....

ثم الرمل في المقطع الثالث أيضاً وكذلك في المقطع الرابع والسادس والسابع.

وبناء القصيدة على هذا النحو هو ما يميزنا إلى النص المتمدد أيضاً. فقصيدة هذا هو اسمي باعتمادها تشكيلة الخفيف، في أجزاء مطولة من المقاطع ثم وحدات وزنية صافية في أجزاء قصيرة، يضعنا أمام نص تعتمد فيه الكتابة على المتن (الذي له تشكيلة الخفيف) والحاشية (التي لها الوحدات الوزنية الأخرى). إنه نص متعدد وزنياً ومكانياً، تتفاعل فيه البناءات والخطابات. على أن بناء التشكيلة الوزنية للخفيف لا يمكن أن نستوعبها إلا باستحضارنا لمفهوم الوقفة الذي

يعطين وحده إمكانية قراءة الوزن بتفاعله مع بناء كَلٍّ من البيت والمكان النهي. ونحلل بداية المقطع الثاني، الذي أُنبتاه من قبل، في صيغته الوزنية، حسب كل بُيْتٍ على حدة :

- 1 - فاعِلُنْ فَا / فِ عِلُنْ فَا
- 2 - فَا فاعِلُنْ فِ عِلُنْ فَا / فِ عِلْ فَا فَا فاعِلُنْ فَا عِلُنْ فَا / فِ عِلُنْ فَا
- 3 - كُنْ فَا عِ
- 4 - كُرْ عِلُنْ فِ عِ كُنْ فَا / فِ عِلُنْ فَا فَا فاعِلُنْ فاعِلُنْ فَا / فَا عِلُنْ فَا
- 5 - فَا فَا فاعِلُنْ فاعِلُنْ فَا / فِ عِلُنْ فَا عِلُنْ عِلُنْ فِ عِلُنْ فَا / فِ عِلُنْ فَا فَا عِ
- 6 - كُرْ فِ عِ كُنْ فَا / فَا عِلُنْ فَا عِلُنْ عِلُنْ فِ عِلُنْ فَا / فِ عِلُنْ فَا (فَا فَا عِلُنْ فِ عِ)
- 7 - كُرْ فَا / فِ عِلُنْ فَا

هي ذي الأبيات تنبني على تشكيلة الخفيف (فاعلن فا فاعلن فاعلن فا)، ولكن وقفة نهاية البيت، مع نهاية سطر الصفحة في الأبيات (2، 4، 5، 6) أو القاسمة المحددة بفرغ في البيتين (4، 6) أو الفراع الذي تنتهي به الأبيات (1، 3، 7)، هي التي تتدخل في إعادة توزيع التشكيلة الوزنية بحرية لا ضابط لها.

ولا يتضح لنا تمام مسار بناء التشكيلة الوزنية في هذه المقطع (وغير من المقاطع الأخرى بالتأكيد) دون ملاحظة التشكيلة الوزنية الساقطة التي يبدأ بها البيت الأول (فِ عِلُنْ فَا) والتي يُحتتم بها البيت السابع (فِ عِلُنْ فَا). هذه الملاحظة تقودنا إلى تنبيهين .

أولُهما أن البيت الأول مسبوق بمسوق المقطع (وطني في لأجبي) وهو مبنيٌّ ورنياً من الوجدتين الأولىين للتشكيلة الوزنية، حيث نعهده منياً من (فِ عِلُنْ فَا عِلُنْ فَا). وبهذا تكون الوحدة الوزنية (فِ عِلُنْ فَا) التي يبدأ بها البيت الأول متممة للتشكيلة الوزنية لبحر الخفيف. وهنا نذكر ما قلناه عن العنوان في الجزء الأول. فالعنوان، الذي يعتبره جبرار حبيب نصاً موازياً هو، قبل ذلك، عنصر من عناصر ساء النص ودلالته. هكذا يراقب المسجع مسار القراءة.

وثانيهما أن التشكيلة الناقصة في البيت السابع تعثر على تمامها في البيت الثامن (الذي لم نحلله). وهذا التنبيه يعود بنا إلى ما سبق وتعرضنا إليه بخصوص الإدماج. فما يحكم هذا البيت السابع هو ما يحكم جميع أبيات المقطع، لأن الانتقال من الوحدة الوزنية إلى التشكيلة الوزنية له تاريخه أيضاً كما له قوانينه، فإذا كان الياب استعمل التشكيلة الوزنية التامة للطويل في ها... هو... هو، على عرار استعماله للوحدة الوزنية التامة، فإن أدونيس يحسب التشكيلة الوزنية الناقصة التي لا تبين إلا في حالة قراءتها للوقف وقوانينها في سائنها للبيت أو القصيدة برمتها.

وعلى هذا نقول إن الكتابة، من خلال نص أدونيس، خرجت على كل المواع التي وضعتها سارك الملائكة، ولكنها في الوقت ذاته لم تسلك مسار الشعر في أوروبا أو في الرومانسية المربية كما نعتقد حادثة سعيد، بل إن النص، هنا، يكتفي في متنه بتشكيلة وزنية واحدة هي بحر الخفيف على عكس ما رأيت خالدة أنها تفرج بين البسيط والمديد. وقراءة القصيدة بكاملها تؤكد على ذلك.

إن لتشكيلة الوزن في الشعر المعاصر، إضافة إلى أوضاع الوحدة الوزن، تؤكد جميعها على هذا المختار الشعري الذي نزعته إليه الحادثة في الشعر المعاصر، لأننا هنا نكون في مواجهة الذاتيات المتعددة من قصيدة إلى أخرى ومن شاعر لآخر. ووضعنا الوحدة الوزنية أو التشكيلة الوزنية هنا بالأساس تأريخ للذات الكتابة فيما هي تأريخ للنص نفسه. فهذه القوانين، التي لم تبتق دفعة واحدة في النص المعاصر، تمايز بين النصوص والممارسات النصية من جهة، والدوات الكتابة من جهة ثانية. فليس صدفة أن نجد نموذجي أدونيس ومحمود درويش هما لمتسيان للتعليقة الناقصة، كما ليس غريباً أن يكون أدونيس في هذا هو اصممي باحثاً عن قصيدة مفارقة، عن الممارسة التي سماها فيما بعد بـ «الكتابة الجديدة».

إلا أن قوانين التفاعيل هي في الوقت ذاته متصلة بعدد التفاعيل من بيت لآخر وإذا كانت الحادثة في الشعر المعاصر قد تحدثت بتفجر الذات الكتابة من حيث تماثلها مع المصير الوزني أو الدوال النصية الأخرى، فإنها وصلت بين أنواع التفاعيل وعددها في البيت ثم في القصيدة. إن الشاعر التقليدي، وكذلك الروماني إلى حد ما، كانا يتسلما للمعيار السائد وللذوق العام، وطبيعي ألا يكون الشاعر المعاصر من خلال جميع ممارساته، مدعياً الخروج المطلق على هذا المعيار وذلك الذوق، ولكن خروجه واحتجاجة يئان. فهذا بدر شاكر السياب تستحوذ على قصيدته المسيح بعد الصلب أبيات عدد تفاعيلها خمسة، وهي الأبيات : 12، 16، 29، 33، 39، 42، 53، 54، 55، 57، 58، 59، 60، 62، 64، 69، 73، 76، وبذلك يكون أكثر من ربع أبيات القصيدة تخرج على امتناع معيار التشكيلة الخماسية التي لم تقبل بها سارك الملائكة،⁽⁶⁾ فضلا عن التشكيلة لتساعية. ويمكن أن نقدم قصيدتي محمود درويش تلك صورتها وهذا انتحار العاشق وأدونيس قصيدة بابل كنموذجين على النص الذي تتجاوز عدد تفاعيله تسعة.

ولا شك أن الوعي التقليدي لن يستوعب أصغر الأبيات كما لن يستوعب أطولها، فهما معاً لا يتحدثان بقواعد قبلية أو معايير سائدة بقدر ما يندمجان من بناء نصي يفوقه الإيقاع نحو

مجاهله، فلا تنظر بعد هذا للنص في نمطية أبياته بل في مشهدية نصيته، في الزوغان المتماضي في بناء مسكن حُر لا تقيدته جميع القليلات رغم أنه لا يتنصل منها جميعاً.

3.1. القافية

مر الوقفة إلى الوزن إلى القافية. وتتابع السفر في ليل القصيدة. هناك، في ذلك الليل، حيث الخطوات تثبت في المسم والمعهول، تنكتب القصيدة. والذال المروضي متعبد هو الآخر. إنه عنصر مؤسس لبناء النص، وتعدديته تأتي من رؤية مغايرة للعروض، فيما هي تهدي برؤية مغايرة للإيقاع، ولعلاقة الإيقاع بالممارسة النصية.

كان العرب، في ثقافتهم القديمة، من عروضيين وشاعريين عامة، يفرقون بين علم العروض وعلم القوافي، وكنا في القسم الأول (خاصة في 11. 3.1) رأينا إلى أن العرب القدماء عرفوا الشعر (البيت) بالقافية وحدها، والوزن والقافية معاً، ثم بالفصل بين الوزن والقافية، وأخيراً بدون قافية. وإبرازاً لأهمية الوقفة في بناء البيت الشعري جعلنا نعيد النظر في التفريق بين العروض والقوافي، لأن ما يؤلف بينهما ويلحم هو الوقفة. وهذه الفرضية تجد سندها في الشعر المعاصر بصيغة قوية، لأن من كان يعطي للقافية دور تمييز نهاية الأبيات، لا يستطيع إنكار المكان في هذا التمييز مع الشعر المعاصر، حيث أصبحت القافية تلعب وظيفة أخرى هي كما قال بينوا «توكوريلي» أن تؤسس بنيات في مستوى أرفع عناصرها هي الأبيات كالسوباتة مثلاً⁽⁶⁴⁾ وعلى هذا تكون القافية عنصراً من عناصر بناء النص الشعري المعاصر، الذي لم تعد فيه القافية موحدة، كما كانت في القصيدة العربية القديمة ذات النمط الأولي للبيت، والقصيدة التقليدية التي لم تحصع هي الأخرى كلية لهذه الوحدة (تذكر دائماً الشاعر جميل صدقي الزهاوي) ومن ثم فإن إعادة بناء المسكن الشعري، في الحداثة العربية، والمعاصرة منها على الخصوص، تطلب إعادة النظر في عنصر القافية ووظيفتها في آن.

يقوم النص الشعري على التكرير الخصب للدوال التي تنادي على بعضها، صاهرة المتباين في نسيج النص. والقافية هي الأخرى تتكرر، إلا أنها في الشعر المعاصر، ومنه الكتابة الجديدة، لم تعد خاضعة لصورة أو معيار قبلي، فهي كالدوال الأخرى تتبع مسار المستقبل.

والصفحة، التي أصبحت مع حداثة الشعر المعاصر متعددة، تدخل التفاعل وعددها وتفاعلها مع انواقفة في بناء المكان النصي، عثرت في الاستعمال الجديد للقافية على عنصر لا يقل أهمية في إحداث هذا المكان، فضلاً عن إنتاج دلالية النص. إن القافية لعبت لعبتها وعثرت على وطيمة

(64) راجع الاستشهاد بكامله في الجزء الأول. الفقرة الخاصة بالوقفة (1.4.4.1).

حديثة. وهي بذلك عنصر ينضاف إلى العناصر التي تنضبط للقواعد القبلية وتخرج عليها. وكما أن البيت لم يعد موحداً في الشعر المعاصر فإن القافية هي ذاتها لم تعد موحدة، ولا مجال لقراءتها إلا ضمن الممارسة النصية بما هي ممارسة ممتدة لها صلة بذات كاتبة معينة، تفعل في بناء اختلاف الشعريات من ذات كاتبة إلى غيرها.

هي القافية، إذن، من العناصر المتكررة في النص، وليست العنصر الوحيد. وسنحلل هنا قوانين القافية، وأبعادها النظرية في بناء البيت من خلال التحليل النصي، بعد أن كنا تعرضنا من قبل لجانب من إطارها النظري قديماً وحديثاً.

1.3.1. القافية المتوالية والمتناوبة

هذا هو القانون الأول السائد في حداثته الشعر المعاصر. وهنا تقوم القافية على «قانون أقل» بالنسبة للنمط الأولي عندما يتخلل عن القافية الموحدة التي كانت تميز الشعر العربي القديم عن سواه، ولنا في عينة الشعر المعاصر نماذج تتوزع إلى قسمين :

أ - التَوَالِي والتَّنَاوُب مَعَ وَحْدَةِ الرَّوْيِ

1 - النَّهْرُ والمَوْتُ - بدر شاكر السياب

- 1 - يُوَيْبُ.. يا يُوَيْبُ،
- 2 - عشرونَ قد مضى، كالدهور كلَّ عامٍ
- 3 - واليوم، حين يطبق الظلامُ
- 4 - وأستقرُّ في السريرِ دونَ أن أنامَ
- 5 - وأرهف الضميرَ : دوحَةً إلى السجَرِ
- 6 - مرهقة الفصون والطيورِ والشمسُ -
- 7 - أحسَّ بالسماءِ والدموع، كالقطرِ
- 8 - ينضحنَّ العالمَ الحزينَ :
- 9 - أجراسُ مؤنَّى في عروقي تُرعى الرنينَ،
- 10 - فيذلهمُ في دمي حنينُ
- 11 - إلى رصاصة يشق ثلجها الزَّوَامَ
- 12 - أعماقَ صدري، كالبحيم يشعل العظامَ.

2 - صَفْوَةُ الْأَضْوَاءِ - محمد الغمار الكنوني

- 1 - مسافر في غفلة الأنواء
- 2 - قتلتي يا صفوة الأضواء
- 3 - قاسية وأنت تهتفين : حق ما أقول
- 4 - قد فطى الأثر، وشد باليد المجهول
- 5 - لم تقبلي رأسي إلا مقطوعاً
- 6 - مني، فما أنا أذوق الحرّ والجوعاً
- 7 - يشدني التواء ماء النهر في المعزى
- 8 - أشرب ما يمخى وأسمع الهراء

3 - لَيْسَ نَجْماً - أدونيس

- 1 - لَيْسَ نَجْماً لَيْسَ إِيخَاءَ نَبِيٍّ
- 2 - لَيْسَ وَجْهاً خاشعاً للقمير -
- 3 - هُوَذَا يَأْتِي كَرْمُحٍ وَثْنِيٍّ
- 4 - غَارِياً أَرْضَ الْحُرُوفِ
- 5 - تَارِفاً - يرفع للشمس نزيقة؛
- 6 - هُوَذَا يَلْبَسُ عَرِيَّ الْحَجَرِ
- 7 - وَيُصَلِّي لِلْكَهْفِ
- 8 - هُوَذَا يَخْتَضِرُ الْأَرْضَ الْخَفِيفَةَ

4 - أَحْمَدُ الزَّعْتَر - محمود درويش

- 1 - لا تسرقوه من السنونو
- 2 - لا تأخذوه من الننى
- 3 - كتبت مراثيها الميؤن
- 4 - وتركت قلبي للصدى
- 5 - لا تسرقوه من الأبد
- 6 - وتبشروه على الصليب
- 7 - فهو الخريطة والجسد

- 8 - وهو اشتغال العنديل
- 9 - لا تأخذوه من الختام
- 10 - لا تزيئوه إلى الوظيفة
- 11 - لا تزيئوا دمه وسام
- 12 - فهو البنفسج في قديقه

تشير هذه النماذج لانتشار القافية المتوالية والمتناوبة في الشعر المعاصر، فالمقاطع أو النصوص تتكرر فيها القافية بصيغة غير مقبولة في النمط الأولي للبيت، حيث تكون متوالية ومتناوبة في النص (1، 2) أو متناوبة في النصين (3، 4). والجمع بين التوالي والتناوب في نموذج السياب والخمار ثم الاختصار على التناوب في نموذجي أدونيس ومحمود درويش يرسمان فرقاً بين ممارستين في الوقت نفسه الذي يؤرخان للممارسة النصية في الشعر المعاصر، لأن الأول أسبق تاريخياً من الثاني.

هناك، بطبيعة الحال، فرق آخر بين هذه المقاطع والنصوص، لأن النماذج (1، 2، 4) مُقتطعة من نصوص، فيما نموذج أدونيس مستقل بذاته كنص، ومع ذلك فإن نموذج محمد الحمار الكنوبي أقرب إلى نموذج السياب الذي هو النص الأثر. ولا ننسى التنبيه على أن مقاطع محمود درويش تدخل ضمن بناء نصي متعدد في بناء القافية. ورغم أن جميع هذه النماذج تتبنى طريقة أقل في بناء قوافي النص الرومانسي العربي، الذي جعل هو ذاته من الموشح نصه الغائب، بعد أن قرأه من خلال بناء القافية في النص الأوروبي عموماً، فإن هذا القانون الأقل كان علامة على إمكانية إعادة بناء القافية من غير تكرار ما للتكرير من سلطة على بناء النص الشعري ككل.

ب - التوالي والتناوب من غير زوي

قصيدة باهل - أدونيس

- (I) 1 - ينو أن الأشياء قطيع
- 2 - والأفكار ذئاب فضية
- 3 - قابيل هنا، هابيل هناك لم يثغن
- 4 - والموتى شرك
- 5 - والأحياء سديم...

(II) 6 - صدقني - أقدر أن أتقدم في مشاير

- 7 - يا هذا الجذع اليابس، لكن

8 - أَعْمَلْ كَيْ أَتَقَدَّمُ فِي طُوفَانٍ...

9 - مَنْ يَتَقَدَّمُ صَاحَتْ

10 - أَجْرَاسُ عَصُورٍ

11 - تَتَلَاظِمُ فِي حَنْجَرَةٍ بِخَرِيَّةٍ -

12 - حَسَنًا يَا هَذَا الْبَحْرُ، وَرَفَقًا

13 - يَا أَمْوَاتِ اللُّغَةِ الْقَرَشِيَّةِ

14 - يَبْدُو أَنَّ الْأَشْيَاءَ قَطِيعٌ

15 - وَالْأَفْكَارُ ذُنَابٌ فَصِيَّةٌ

تقتصر على هذين النموذجين من قصيدة بأبجديات التي تُمثِّلنا بهذا القانون الفرعي الذي يتبدى لنا مرتبطاً بإبدال قوانين الوقفة من جهة، وتصوُّر الفعل الشعري بُرْمَتِهِ من جهة ثانية. لذلك ينتمي العجب من وجوده في قصيدة لأدونيس كتبت سنة 1977، بمعنى أن هذا القانون الفرعي متجاوباً أكثر مع بنية نصية تنتمي للكتابة بالأساس، وهي البنية التي تبلورت مع السبعينيات.

وبالعودة إلى النموذجين نلاحظ كيف أن أولهما يتوفر على قافية متناوبة في البيتين (1 و5) ولكن رويهما يختلف من (العين) إلى (الميم). وثانيهما يتوجه نحو تكرير قافية أخرى متناوبة في البيتين (1 و3)، رويهما مختلف أيضاً، فيما نجد القافية المتناوبة في المودج الأول (قطيع، سديم) تستمر في ورودها المتناوب في البيت (10) (عصور)، ويتكرر نموذجها الأول (قطيع) في البيت (14). إلا أن قافية البيت 10 تخرق قاعدة ثانية للقافية بتبنيها للإقواء⁽⁶⁵⁾. ليست هذه وحدها في النموذجين. فهناك البيتان (6 و8) حيث الروي مختلف أيضاً. وبالإمكان الانتقال إلى نموذج أخرى في هذه القصيدة أو غيرها، وتلك مهمة نحن بعيدين الآن عنها.

1.2.3. القافية المتجاوبة

ونقصدُ بها قانوناً ثانياً أساسه تعيير مكان القافية، أو بالأحرى قراءة التكرير في النص بروية لا تتوقف عند نهاية الأبيات، حيث المفهوم القديم للقافية ثبتها فيه. إن القافية بهذا المعنى لا تقف عند حد البيت بل تكوِّب القصيدة بكاملها، ويصبح التكرير خصيصة نصية أحد عناصرها القافية المبنوثة في كل جسد النص. وهنا يتم تصعيد وظيفة الدوال المتجاوبة في بناء الإيقاع الذي لا يحض لقاعدة قبليّة، إذ الدالّ الكتابة تتبع غواية مجهولها ومساراته السرية. بهذا

(65) يعرف قدامة بن جعفر الإقواء الذي يعده من صيوب القافية فيقول :

«وس عيوبها : الإقواء، وهو : أن يختلف إعراب التوافي، فتكون قافية مرفوعة مثلاً، وأخرى منصوبة، وهذا هي شعر الاعراب كثير جداً، وفي من دون المفعول من الشعراء»

نقد الشعر، م.س.، ص. 210

القانون ننتقل من الارتحال إلى التأمل الذي أدرك مجاهلاً لتكثيف إيقاع الفعل الشعري بالارتباط مع طرائق لبحث عن تقنيات توفر بناءً معياراً لسيج النص.⁽⁶⁶⁾ وهكذا فإن الشعر المعاصر سينبني مشروعه اشخصي، كما سيبحث عن إيقاعه الداخلي، بتمجير الطباقات المجهولة للغة، وتكون الحداثة في هذه الحالة موعلة في الذهاب نحو ما ليس له قاعدة. إنه هذه العودة للانهائية للأزمة كلها من خلال القافية داتها.⁽⁶⁷⁾ ننتقي من عينة المتس نموذجين :

1) النَهْرُ والمَوْتُ - بدر شاكر السياب

- 1 - أودُّ لو أخوضُ فيلكَ، أتبعُ القمرَ
- 2 - وأسمعُ الحصى يصلُ منك في القَرَارِ
- 3 - صليلَ آلافِ المصافير على الشجرِ.
- 4 - أغابةً من الدموع أنت أم نهر ؟
- 5 - والسمكُ الساهرُ هل ينَامُ في السُحْر ؟
- 6 - وهذه السُجُومُ، هل تظلُّ في انتِظارِ
- 7 - تطعمُ بالحريرِ ألقاً من الإبر ؟
- 8 - وأنت يا يَؤُوبُ...
- 9 - أودُّ لو غرقتُ فيك، ألقطُ المتعارِ
- 10 - أشيئاً منه نازِ
- 11 - يضيءُ فيها خضرة المياهِ والشجرِ
- 12 - ما تنضجُ النُجُومُ والقمرُ
- 13 - وأغتدي فيلكَ مع الجزرِ إلى البَحْرِ
- 14 - فالموتُ عالمٌ صغيرٌ يفتنُ الصغارِ
- 15 - وبابه الخميُّ كان فيلكَ يا يَؤُوبُ...

2) رماذ هسبريس - محمد الخمار الكنوني

- 1 - في العبور الأليم إلى الزمن المُستحيلِ
- 2 - وتختُ غبار المدى والسبيلِ
- 3 - رأيتكمو : أدناً تشرقُ السُبحُ والكَلِمَاتِ

Jamal Eddin Bencherkh, Poétique Arabe, op. cit., p-p. 182-202 (66)

Henri Meschonnic, Critique du rythme, op. cit., p. 87 (67)

- 4 - عَيُونًا عَلَى الطَّيْرِ هَلْ سَنَعَتْ فِي الْمَعَادِ أَوْ بَرَحَتْ
- 5 - رَايَةً تَسْتَرِيحُ عَلَى حَافَةِ النَّهْرِ دَهْرًا
- 6 - وَلَوْ تَسْأَلُونَ، لَقَالَ السَّبِيلُ : الْعَبُورَ الْعَبُورَ
- 7 - مِنَ الْبَلَدِ الْمَسْتَظِلِّ بِرَايَاتِهِ،
- 8 - وَسُجُوفِ الَّذِي كَانَ لَا مَا يَكُونُ..
- 9 - وَلَوْ تُبْصِرُونَ، لَمَا هَتَفَ الْمُرْجِفُونَ : تَبَارَكَ هَذَا الَّذِي قَدْ نَشَيْنَا !
- 10 - إِذَنْ لَمَرَقْتُمْ، لَقُلْتُمْ : أَحَقًّا ؟ لَهَانَ الَّذِي لَا يَهُونُ..

يسمى السياب في النموذج الأول لبناء قافيتين داخليتين على الأقل، كل واحدة منهما تندرج ضمن نسق فرعي ذي علائق تواردية تجعل عناصرها متجاوبة. فالنسق الفرعي الأول يختص بقافية اسمية أساساً هي : صليل، الدموع، ينام، النجوم، آحرير، المياه، النجوم، صغير. والثاني مركَّب ذو ترابط فعلي أساساً : أخوض فيك، يصل منك، عرقت فيك، يضيء فيها، أعندي فيك، كان فيك. وعلى المتوال نفسه ينهج نصر الكتوني في بناء قافية داخلية، فالنسق الأول اسمي أساساً هو : العبور، الأليم، غبار، السمع، عيوناً، الطير، لقال السبيل، العبور، سُجُوف؛ والثاني مركب وذو ترابط فعلي أساساً أيضاً : سنحت، ولو تسألون، ولو تبصرون، المرجفون، لمرقتم، لقلتم، لهان، يهون.

هناك بالطبع مركَّب فعلي ضمن النسق الفرعي الأول (ينام، لقال) للنموذجين معاً، وما يُريل الحاجز بين المركَّبين هو الدال الإقاعي الذي يوجِّه بناء النسق. وما نلمسه، هاء في ساء القافية الداخلية، هو اتباعها خطاً عمودياً من غير تقريظ في الحط الأفقي ضرورة. فَوُزُوُ القافية المتجاوبة في حُلّ أبيات النص (ولم نستشهد إلا بأجزاء من مقاطع) يعطي الأسقية في بناء القافية للنص بعد أن كانت هذه الأسقية تُغطى في النمط الأولي للبيت، وهو ما كد جمال الدين بن الشيخ قد لاحظته عندما قال إن «مجموع البيت يشكل صورة غُضْرَهَا الأساس هو القافية»⁽⁶⁸⁾ وبالتالي فإن الجملة تنقسم إلى مجموعات مركبية بحسب القوافي الداخلية. وكلما كان عددها كبيراً كلما تقلصت هذه المجموعات إلى الحد الذي لا تحتمل فيه سوى وحدة معنوية صغيرة.⁽⁶⁹⁾ أي ما كان اتبته إليه أبو هلال العسكري بخصوص التشطير فقال : «وهو أن يتوارن المضراغان والجَزْأَن وتعاذل أقسامهما مع قيام كل واحدٍ منهما بنفسه واستغناؤه عن صاحبه»⁽⁷⁰⁾

(68) Jamal Eddin Bencheikh, *Poétique Arabe*, op. cit., p. 183.

(69) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(70) أبو هلال العسكري، كتاب المناهتين، م.س.، ص. 399.

ولكن القافية لم تعد، مع الشعر المعاصر، عنصراً من عناصر بناء البيت المفرد بقدر ما استهدفت التفاعل مع الدوال الأخرى في بناء القصيدة بكاملها.

وهكذا فإن مُصطلحي التشطير والمجاورة اللذين قال بهما أبو هلال مثلاً، يضيّقان عن ضبط وضعية القافية المتجاوبة المبثوثة داخل النص المعاصر. إن الشاعر المعاصر، وهو يعتمد المختبر في التحديث الشعري، باستقداً النموذج اللانهائي، الناقص، يبنّي البيت فيما هو يبنى القصيدة في مجموع حالاتها. والطرائق التي ينتهجها النص لبناء تفريده تتغيّر بناءً دلالية النص. والقافية المتجاوبة إحدى هذه الطرائق، إذ أنّ تكثيف الإيقاع، بواسطة تشغيل العناصر الإيقاعية، يتضمن الدوال المتوازية والمتكررة التي تتفاعل داخل النسق النصي.

2. بين التكرير والإيقاع

لا يفتني الإيقاع بالدالّ العروضي وحده. هذا ما أكدنا عليه طيلة البحث، بل هو عنصر من بين عناصر أخرى. ولكن الشعر كتكرير للدوال هو عودة العناصر في النص وبالنص. والعرق الأساس بين العروض والعناصر الأخرى هو أن العروض من قبيل المحدود والمقيس فيما العناصر الأخرى غير خضوعة للقبلي في البناء النصي، ما دامت الدوال تنبني باختراق الدات الكاتبة لها في فرديتها الداتية والتاريخية، إضافة إلى أن حداثة الشعر المعاصر وسّعت من مجال غير المقيس أيضاً، بمعنى أن الدالّ العروضي أصبح ينزع نحو ما لا يقبل الاختزال، وهو ما كان مهتبطاً على القديم بصيغة أخرى، أهمّها الزخافات والعلل، ومع ذلك فإن النص المعاصر اقتحم الحدود بشبكية أكبر.

بهذا يكون الوقوف عند الدالّ العروضي حاجباً لما هو غير عروضي من عناصر الإيقاع. ونفضل الإشارة إلى عناصر وطرائق أخرى لتبصّر البناء الإيقاعي في مجمل النصوص، قبل الذهاب إلى المتفرد الذي يستحيل معه التقييد في النص المفرد، حيث تكون شاعرية النص، أو متن كل شاعر على حدة، مسافرة باستثنائيتها في المختبر الشعري، وضمن هذا المسمى يمكن أيضاً قراءة «قصيدة النشر» وبنائها للإيقاع الشخصي.

ومن هذه العناصر اللانهائية البانية للإيقاع النصي نخشّار تكرير الوحدات، إذ يقصد النص الشعري، في حداثة الشعر المعاصر، مفامرة السفر في خِلجانِ اللغة وغواية طبقات السرّ فيها، وقد حوّلها المستنل إلى رماد، تلك وصية أدونيس :

يُنْبِئني أن أسافر في جَنَةِ الرّماد
بين أشجارها الخفية

في الزمادِ الأساطيرَ والماسِ والعزّةِ الذهبيةِ
 يَنْبَنِي أن أسافرَ، أن أستريحَ
 تحت قوسِ الشّفاءِ اليَتيمَةِ
 في الشّفاءِ اليَتيمَةِ في ظلّها الجريحِ
 زهرةُ الكيمياءِ القديمةِ

هذه الوصية تخط برنامج الكتابة في حداثّة الشعر المعاصر، وموقعها في صدر ديوان أدونيس كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل ذو دلالة على الأوراق الأولى (وقد عنون أدونيس ديوانه الثاني بعنوان أوراق في الريح) التي كانت مكان انخصار الأثر الشعري، كما لها دلالة على المشروع اللاحق المؤسس للكتابة الجديدة. إنها حوار مع وهيّج قديم، ولكن من زُكنٍ آخر.

كان لوتمان أشار إلى أن «البنية الأساسية للبيت هي التكرير. هذه الواقعة ليست فقط صائبة ولكنها معروفة من طرف الجميع»⁽⁷¹⁾ ويضيف بأن «اختباراً أعمق يُؤكّد لنا أن هذه الحقيقة الثانوية في مظهرها ليست بمثل هذه البساطة»⁽⁷²⁾.

إن استعمالنا لمصطلح «تكرير الوحدات» محاولة لرصد الوضعية المركّبة للإيقاع، وهي في هذا الاستعمال تعني السّهر على حدود العروض، داخله وخارجّه في أن، حيث يكون الفصل بين الداخل والخارج مهمة من يقعد في غفلة عن النصّ وعن الممارسة النصية في الشعر المعاصر. لهذا نجعل من هذا الرصد اقتراباً من عناصر كان بالإمكان مقاربتّها في الدالّ العروضي وأخرى تتفاعل معه. وهكذا يكون رصد بعض عناصر التكرير وقوانينها على النحو التالي :

1.2. القوافي المتواطئة

ونقصد بها القافية التي تنادي على توأمتها في البيت الموالي أو الأبيات الموالية. وكانت الشعرية العربية القديمة، بتعددها، تسمّى اتفاق قافيتين على كلمة واحدة بالمعنى الواحد إيطاءً، وصنّفت هذه الطريقة، عامة، في خانة عيوب القافية.⁽⁷³⁾ ونفضّل نعت هذا الصنف من القافية بـ «المتواطئ»، لأن فعل التواطؤ يعني التداخل والتفاعل بين الطرفين على عكس «المواطئ» الذي يحصر الفعل في طرف واحد (وللجنس حضوره أيضاً!). وإذا كان القدماء يعتبرون الإيطاء من مظاهر العجز فإن انفجازه في الشعر المعاصر يبرز مفهوماً آخر للمتواطئ حيث التجاذب

Jean Lotman, *La structure du texte artistique*, op. cit., p. 204. (71)

المرجع السابق، الصفحة ذاتها (72)

(73) ابن رشيق، الصفحة ج 1، م.س.، ص. 280.

خصيصة الدوال في النص، وحيث الإيقاع أقوى من كل قصديّة وهميّة. وهو بذلك يصعد الإيقاع ويكشفه فيما هو يُلغِي المعنى الواحد ليحلّ محله بناءً الدلالية. هذه نماذج :

1 - أنشودة المطر - بدر شاكر السياب

وَدَغْدَغْتُ صَوْتَ الصَّافِرِ عَلَى الشَّجَرِ

أنشودة المطر..

مطر..

مطر..

مطر..

2 - أحمَد الزَّعْتَر - محمود درويش

(أ) - أَنَا أَخَذْتُ الْعَرَبِيَّ - فَلَيَاتِ الْحِصَارُ

جَنَدِي هُوَ الْأَسْوَارُ - فَلَيَاتِ الْحِصَارُ

وَأَنَا أَخَاصِرُكُمْ

وصدري باب كل الناس - فَلَيَاتِ الْحِصَارُ

(ب) - كَانَ الْمُخَيَّمُ جِثْمَ أَحْمَدُ

كَانَتْ دِمَشْقُ جُفُونِ أَحْمَدُ

كَانَ الْحِجَارُ ظِلَالِ أَحْمَدُ

صَارَ الْحِصَارُ مَرُورَ أَحْمَدُ فَوْقَ أَقْبِدَةِ الْمَلَابِيقِ

الْأَسِيرَةِ

صَارَ الْحِصَارُ هَجُومَ أَحْمَدُ

وَالْبَحْرُ طَلَقَتْهُ الْأَخْيَرَةُ

بين قصيدتي السياب ودرويش وشجعة لئس مشهد جنّي (الجوع في العراق بالنسبة للسياب، وحصار مخيم بل الزعتر بالنسبة لدرويش) يتقلد من خارج اللغة إلى داخلها. ولجوء كل من القصيدتين إلى القوامي المتواطئة متباين من خلال سياق القصيدتين، فالأولى يأخذ فيها الفعل بية البحر أساساً فيما الثانية، وخاصة في النموذج الأول، تغلب بنية الإنشاء. هذا الفرق الجزئي

ليس وحده الذي يمنح كل قصيدة منهما بنيتها العامة المتميزة، ولكن الائتلاف بينهما واضح كذلك بخصوص بناء إيقاع عضوي يقبل بين مقاطع النص.

والذي علينا الانتباه إليه باستمرار هو وظيفة التكرير في البناء النصي، لأن «كل جزء من النص يتلقى جميع مميزات وكل تحديد في تبادل العلاقة (من تواجده وتعارضه) مع أجزائه الأخرى ومع النص ككل»⁽⁷⁴⁾. التكرير ذو وظيفة بنائية أساسها اختلاف المؤنثبات واختلاف المختلّفات، وعليه فإن «العناصر نفسها (أي العناصر المتكررة) ليست متماهية وظيفياً إن هي احتلت مواقع متباينة في علاقتها النائية»⁽⁷⁵⁾. وبالنظر إلى العناصر المتكررة في النصين ومواقعها في البناء النصي الكلي نقول مع لوتمان دائماً بـ «أن لا نقاش كذلك في أن تصاعد التكرير يقود إلى تصاعد النوع الدلالي، لا إلى تماثل النص. فكلما تكاثرت التشابه كلما تكاثرت الاختلاف»⁽⁷⁶⁾.

هكذا نكتف عن قراءة تكرير عنصر (مطر) أو (فليات الحصار، أحمد) ثلاث أو أربع مرات خارج السياق النصي، أي خارج وظيفتها البنائية للإيقاع، وخارج الحركة التي يبعثها موقع العناصر وتفاعله بغيرها في جسد النص. وهذا ما يؤدي مباشرة إلى مغادرة الأرضية القديمة في رؤيتها لمثل هذا التكرير كعجز من قبل الشاعر لأنها كانت ترى إليه جالباً للتماثل، وقراءتها في ضوء مناداة الدوال على بعضها في غفلة عن إرادته، حاملة بذلك سلماً من تموج الاندفاع المتجدد في النص وهو يبني معناه.

2.2. الكلمة المعزولة

ونقصد بها الكلمة التي تنفرد وحدها بالبيت، فتكون الوقفة فيها أبرز من القافية. وقد تأتي هذه الكلمة مرة واحدة أو عدة مرات في سياق أبيات أخرى من غير أن تكون خاضعة للتكرير متجسدين في القافية المتواطئة. هذه نماذج :

1 - هَذَا هُوَ اِثْمِي - اِدُونِيس

- سَقُولُ الْحَقِيقَةِ : هَذِي بِلَادَ

رَفَعْتُ فُخْذَهَا

رَايَةً...

I. Lotman, La structure du texte artistique, op. cit., p. 198. (74)

(75) المرجع السابق، ص. 198.

(76) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

2 - قصيدة نابل - أدونيس

- من أين أتيت، وكيف نسيت غزال الزمن : الجنس

الحب

الموت

3 - أحمد الزغثر - محمود درويش

(أ) - يا أيها الولد الموزع بين نافذتين

لا تتبادلان رسائلي

قادم

إن الشابة للزمان وأنت للأزرق

(ب) - ملصقات الحائط

العلم

التقدم

ورقة الإنشاد

موسم الجناد

لم تتطرق الشعرية العربية القديمة لهذا الحدث الإيقاعي الذي يجعل من الكلمة المفردة بيتاً، لأن البيت الشعري القديم، سواء أكان من النمط الأولي أم من الأنماط اللاحقة لم يكن في أي ممارسة نصية مقتصر على كلمة واحدة، بل كان على الدوام متيناً على أساس قالب عروضي عنصره هو عدد من التماثيل التي تحترم التساوي والتوازي. حدث جديد هو استقلال الكلمة المفردة بيت، في الشعر الإنساني عامة. ونموذج النص الذي استغرق عزلة الكلمات على بياض لورقة هو بلا ريب قصيدة ملازمي ضربة فرد. ومن غير تشريع لمفهوم الأصل، نعتقد أن هجرة نص ملازمي وصلت الشعر العربي المعاصر، دون أن يكون مسار الهجرة بادياً وواضحاً بالضرورة، فللهجرة منحرجات لا تقل عن منحرجات الرغبة.

إن الكلمة المعزولة، لا تحتل قرناً، وضمة الكلمة - القافية. فكللمات النموذج الأول (راية) والثاني (الحب، الموت) والثالث (قادم، العلم، التقدم) متباينة من حيث موقعها على بياض الورقة ووضعيتها. فالمكان النصي بياضه يترك الصمت متكاملاً، ويحيل الفراغ إلى كتابة أخرى أساسها المخبأ الذي يُكتف بإيقاع كل من المكتوب المثبت والمكتوب الممحق. وبناء الدلالية في هذه الحالة لا تلغى أبداً من المكتوبين معاً، كما أن إعادة قراءتنا لها ضمن السياق، أي ضمن التاذل

2 - قصيدة نابل - أدونيس

- من أين أتيت، وكيف نسيت غزال الزمن : الجنس

الحب

الموت

3 - أحمد الزغثر - محمود درويش

(أ) - يا أيها الولد الموزع بين نافذتين

لا تتبادلاني رسائلي

قادم

إن الشابة للزمان وأنت للآزرق

(ب) - ملصقات الحائط

العلم

التقدم

مرقة الإنشاد

موسم الجناد

لم تتطرق الشعرية العربية القديمة لهذا الحدث الإيقاعي الذي يجعل من الكلمة المعردة بيتاً، لأن البيت الشعري القديم، سواء أكان من النمط الأولي أم من الأنماط اللاحقة لم يكن في أي ممارسة نصية مقتصر على كلمة واحدة، بل كان على الدوام متبنياً على أساس قالب عروضي عنصره هو عدد من التماثيل التي تحترم التساوي والتوازي. حدث جديد هو استقلال الكلمة المفردة ببيت، في الشعر الإنساني عامة. ونموذج النص الذي استنطق عزلة الكلمات على بياض الورقة هو بلا ريب قصيدة ملازمي ضربة فرد. ومن غير تشريع لمفهوم الأصل، نعتقد أن هجرة نص ملازمي وصلت الشعر العربي المعاصر، دون أن يكون مسار الهجرة بادياً وواضحاً بالضرورة، فللهجرة منحرجات لا تقل عن منحرجات الرغبة.

إن الكلمة المعزولة، لا تحتل قرناً، وضمة الكلمة - القافية. فكلما تم النموذج الأول (راية) والثاني (الحب، الموت) والثالث (قادم، العلم، التقدم) متباينة من حيث موقعها على بياض الورقة ووضعيتها. فالمكان النصي يباحه يترك الصمت مشكلاً، ويحيل الفراغ إلى كتابة أخرى أساسها المثل الذي يكثف إيقاع كل من المكتوب المثبت والمكتوب الممضى. وبناء الدلالية في هذه الحالة لا يلعب أبداً من المكتوبين معاً، كما أن إعادة قراءتها لها ضمن السياق، أي ضمن التاذل

العلائقي بين العناصر الإيقاعية، يدُلُّنا على أن الكلمات المعزولة في نص درويش تملكُ وضعية الكلمة - القافية، فيما الكلمات المعزولة في نص أدونيس لِيَسْتَكْذَلِك. إن الصرّ منعيّر الدلالية، وكذلك الكلمة تتغيّر دلالتها، فهي «حرباء : لا تغيّر كل مرة لُؤْيَاتِهَا المتعددة فقط، ولكن ألواناً متعددة تَبْتَقُ غُثَّهَا في بعض الأحيان أيضاً»⁽⁷⁷⁾ وعلى هذا السؤال يمكن قراءة الكلمات المعزولة والمستقلة بالبيت المفرد على غرار ما عامل به بُورِي تَبْيَانُوف الكلمات المعزولة في نهاية البيت، حيث «وحدة التسلّة لا تُعَبَّرُ عن ذاتها فقط في عزل الكلمات والمجنوعات، بل في الدلالية الكبرى للتقطيعات. ومن ثم فإن البيت إذا كان محصوراً في كلمة، فإن كَوْنُ الكلمة أَوَّلًا = يَبْتَأُ منفصلاً، وثانياً وجودها عند حدّ التقطيع، يصعد قُوَّتُهَا كثيراً ويعزلها، مما يُساهم بهذا في تنشيط الخصائص الرئيسية»⁽⁷⁸⁾ للكلمة بطبيعة الحال. ومهما كانت الشعرية العربية القديمة بعيدة عن هذه القراءة، لأن الص القديم لم يمارس هذا الفعل، فإن بروزه في الشعر المعاصر لا يُعْغِيْنَا ثابته من تناسيه أو اعتباره مجرد طائشة.

3.2. تَكْرِيرُ التَّرَابُطِ

وتتميز به على الأخص نماذج محمود درويش التي نحللها. لا يعني هذا أن نصوص السياب وأدونيس، وغيرهما لا تلجأ لتكرير الترابط. نحن بعيدون عن نفي مُثَابِل، غير أن استعماله في نماذج درويش لافت للنظر. كنّا من قبل لاحظنا هذا التكرير بخصوص الوحدة اللغوية وهي تحقق القافية المتواظئة لدى السياب ودرويش معاً. وتكرير الترابط هو أوسع من حيث غَدُّ وحدات السلسلة، كما لا يشترط أن يحقق القافية المتواظئة، فهو يكون في البيت بكامله، وقد يتبدئ أو ينتهي به. وسنحاول اختيار بعض النماذج :

I تَكْرِيرُ التَّرَابُطِ التَّامِ

(1) أَحْمَدُ الزَّعْتَرِ

(البيتان : 88، 92)

- يَا أَحْمَدُ الْقَرِيبِ

(البيتان : 162، 163)

- تَقُولُ : لَا

(الآيات : 166، 170، 173، 176، 179،

- وَتَقُولُ : لَا

180، 181)

(البيتان : 208، 218)

- سَنَذْهَبُ فِي الْحِصَارِ

Joun Tynanov, *Le vers lui-même*, op. cit., p. 81 {77

{78 المرجع السابق، ص. 101.

(2) قللك صورثها وهذا انتبحار العاشق

- وكأنه انتغر (الآيات : 15، 19، 21، 25، 27)
- الطائرات تمر في رأسي (البيتان : 36، 44)
- أنت الآن تسمين (الآيات : 157، 158، 159)
- نحن الريح (الآيات : 561، 576، 577، 578)

II تكرر الشرايط غير التام

(1) ضباب على البراة

- 1 - نعرف الآن جميع الأمكنة
- 39 - نعرف الآن جميع الكلمات

(2) قللك صورثها وهذا انتبحار العاشق

- 1 - وأريد أن أقمص الأشجار
- 5 - وأريد أن أقمص الأشوار
- 9 - وأريد أن أقمص العراس

197 - أنا ضد الغلافه

202 - أنا ضد البدايه

205 - أنا ضد النهايه

147 - وأصدق الزاوي

149 - وأكذب الزاوي

429 - وأزاد أن يلقي الوطن

430 - وأزاد أن يجد الوطن

III تَكْرِيرُ التَّرَائِبِ بِالْعَذَفِ

(1) أَحْمَدُ الزَّعْتَرُ

154 - صَارَ الْحِصَارُ مَرُورَ أَحْمَدَ فَوْقَ أَفْتِنَةِ الْمَلَائِينَ الْأَسِيرَةِ

156 - صَارَ الْحِصَارُ هَجُومَ أَحْمَدَ

189 - لَا وَقْتُ لِلْمُنْفَى وَأَغْنِيَتِي

194 - لَا وَقْتُ لِلْمُنْفَى

IV تَكْرِيرُ التَّرَائِبِ بِالْإِضَافَةِ

(1) أَحْمَدُ الزَّعْتَرُ

240 - يَا أَحْمَدَ الْمَجْهُولَ

243 - يَا أَحْمَدَ السَّرِيَّ مِثْلَ النَّارِ وَالْفَاقَاتِ

288 - الْأَرْضُ تَبْدَأُ مِنْ يَدَيْهِ

295 - وَالْأَرْضُ تَبْدَأُ مِنْ يَدَيْهِ. وَكَانَ ضِدَّ الْأَرْضِ...

هذه مجرد نماذج من قصائد محمود درويش التي نعتمدها. والتكرير هنا يأخذ صفة البيت الذي لا يشه في شيء البيت المصاحب للمقطع في الموشح أو القصيدة الرومانسية العربية. هنا التكرير غير مضبوط لقواعد قبلية، ينبجر في سياق بناء الدوال للنص، وهو بذلك يحقق استثناءً فيما هو يحقق قاعدة من قواعد الحداثة في الشعر المعاصر، وتقصد بها ارتياد المجهول والسفر في ليل القصيدة. ويُمكن لتكرير الترائب في نصوص محمود درويش أن يخضع لترتيب عام، كما حاولنا ذلك في عزّلنا لأنماطه، لا في هذه النصوص وخذها، بل في العديد من نصوصه، مما يعطي لهذه الممارسة وضعية شعرية لها إضاؤها الشخصي.

هناك علاقة أولية بين هذا البناء النصي في أغلب قصائد محمود درويش وبين الحكاية (ولست خاصيته وحده!)، وهذا يقرّنا من رأي بروب⁷⁹ في تكرير وحدات الحكاية. فهذه التكريرات «لا تعمل على تقدّم الحدث» ولا تشكل بذلك عنصراً حيكائياً. ويرى غريماس أن «أغلب عناصر الحكاية هي تامة لأزمنية»⁽⁷⁹⁾ «باستثناء عنصر الاختبار» المعتمد على كلمات متوالية «كأن بعضها متورط في بعض» مما يحقق «تدخل الحكاية في الاستمرارية». إن خصيصة

الزم الحكائي لا تنطبق على الشعر، لأنَّ علاقة البناء النصي بعناصر التكرير في شعر محمود درويش لا تعني أنها حكاية، ويكون التكرير في هذه الحالة هجاءاً للاستمرارية في بناء النص، وعنصراً مولداً للاسترسال النصي. وكل أنماط التكرير تؤكد ثانية على دور الدالِّ في تنويع البناء النصي المعاصر بما هو بناء لا يخضع لقالب مُسبق وقلي، بل لمنطق داخلي يدفع الدوال لتبحث عن رُبُعة المسار الأحادي الذي كانت تتبعه القصيدة للوصول إلى بيتها الأخير وهي تعلم خطاطة السفر بين البداية والنهاية.

4.2. التكرير العَرّ

ونعني به أكثر من طريقة لبناء الإيقاع النصي الذي لا تنضبط فيه القافية في موقع محدد شعراً، لأنها تمرّ في جسد النص كيدور مشعة فاتنة، بألوانها الفرحية ولعانها البلوري، فيكون كامل النص هو مكان اللعبة الإيقاعية، تتعدى فيه الحدود والمراتب والموانع. ونماذج أدونيس في الكتابة الجديدة شاهد على هذا النمط الذي سميناه بالتكرير الحر. نختار هذا المقطع من قصيدة هذا هو اسمي

.. وعلي رمؤه في الجبّ كان الجرثوماً لهُ استغلّنا تمسكنا بأشلائه اشتعلت مساء الخير
يا وردة الرماد

عليّ وطن ليس لاسمه لغة ينزف نغماً ويثبت المشب والماء عليّ مهاجر.
أين يقف سيد الحزن كيف يحبل عينيّ ؟ سمائي مخنوقه كيني تهبط والأرض خودة ملكت
ربلاً وقشاً هلمت أركض غطيتي سنونة نهضت لهيباً ناهداها نهضت أفتح شباكاً : حقول خضر
أن العايح الآخر والأرض لعبة فرس تدخل في الغير

1.4.2. تكرير اسم العلم

وهو في هذا الاستشهاد «علي». وإذا كانت قصيدة هذا هو اسمي تستثمر تكرير أسماء أعلام وأمكن مثل نيرون، روما، دمشق، بغداد، امرؤ القيس، المعري، الجنيد، الحلاج، النفرى، المتنبي، وأسيا، فإن قصائد ثانية، مثل قبر من أجل نيويورك ومراكش فاس والفضاء ينسج التآويل واسماعيل والمهد وشهوة تتقدم في خرائط المادة، تستحوذ عليها أسماء عديدة متباينة من حيث المصور والحصارات والأمكنة. هذا التكرير مشترك في الشعر المعاصر فالسباب استحوذت على قصيدته المومس العمياء مجموعة من أسماء الأعلام في الأساطير الرواية والحرفات العربية، كما أن هالك تكريراً مكثفاً لكل من اسمي المكان توب وجيكور في غير هذه القصيدة. ومحمود درويش لا يقل عنهما في استعمال اسم العلم. ولتكرير الأسماء

الخاصة بالأعلام تاريخه في الشعر العربي القديم، إلا أنه في الشعر المعاصر اتجه نحو احتلال مكانٍ عُرضيٍّ إيقاعيٍّ قبل أن يكون مجرد مرجعية، كما عودتنا على ذلك مجموعة من القراءات. والأساس هنا هو «تجلية تلوينه المُعْجَمِيَّ والخصائص المتموجة المنبعثة من البناء»، وهذه التسمية كما كان يُوشِكِين يحددها «لا تُعْطَى للبيت نوعاً من التلوين، ولكن بإمكانها أن تكون كذلك محددة مسبقاً بالبناء».⁽⁸⁰⁾ متكرير الاسم الشخصي مندمج في البناء الإيقاعي في الوقت نفسه الذي يساهم في هذا البناء.

2.4.2. تَكَرِّرُ الْوَحْدَاتِ الْمُسَاوِيَةِ

وهذا التكرير يشكل بدوره نسقاً فرعياً ينتشر في كامل النص، وقد تكون الوحدة عبارة عن صوتية كما قد تكون سلسلة صوتية. ونعثر في نموذج أدونيس على المجموعات التالية : (الحب / العشب / الجمر / الخير) (اشتعلنا / تمسكنا / اشتعلت) (مساء / ماء) (ينرف / يثبت) (محنوقة / حودة / سونوة / لعبة) (يفغو / يحمل / تهبط / أركض / أفتح / تدخل) (الحزن / الأرض / الغيم) (لهيب / حقول) (الفتاح / الآخر). وتوزيع هذه الوحدات المتساوية صوتياً أو صوتياً وصرفياً يغير موقع القافية وينوعها في الوقت ذاته الذي يمنح النص سُلماً من قواعد البناء الإيقاعي المتجدد على الدوام بحسب النصوص والذوات الكتابية وتاريخ الكتابة، وفيه يتحقق الاسترسال والتوقف، طول الوحدة وقصرها، اتصال الإيقاعات وانفصالها، وللتفاعلات حركية مُفْلَتَة.

3.2. يَرّ النَصِّ

يتبدى لنا ساء الإيقاع في الشعر المعاصر، ومن خلال هذه القراءة، متلبساً بتاريخيته. فقوانين البيت في هذا الشعر ليست واحدة، وزمن ظهور كل واحد منها مختلف.

إن البيت المنتهي بوقف وزنية تامة، (مع تمام التركيب والدلالة أو انتفاؤه) كان هو الأسبق في الظهور مع نهاية الأربعينيات، وقد كان شيوعه، منذ الخمسينيات، عائداً إلى أنه يتبع القانون العام الذي يبني به البيت من النمط الأولي في كل من القديم والتقليدية معاً، وكذلك النمط اللاحق في الموشح أو لدى الرومانسية العربية التي أصبح النضين عنصراً حيويّاً في خصيصة بنائها للبيت، ولا تقل القافية عن الوزن في التأريخ لهذا البيت.

أما البيت المنتهي بوقفة وزنية ناقصة، ويميناه بالبيت المدمج فهو لم يشع من الناحية التاريخية إلا مع نهاية الستينيات في كل من المركز الشعري ومحيطه. وبهذا نقر سلطته على نصوص السبعينيات لمحمود درويش، والثمانينيات لمحمد الخمار الكنوني، كما نقر مغامرته مع إعادة بناء النص في الكتابة لدى أدونيس منذ نهاية الستينيات، ولاشك أن هذا البيت أصبح البحث فيه عن وضعية مختلفة للقافية ملموساً.

وإذا كنا ندرك، الآن، أن ابتكار تنوع طول البيت المنتهي بالوقفة الوزنية التامة تميز به شعراء العراق (دونما وضع تأريخ نهائي له أو نسبته إلى بلند الحيدري أو نازك الملائكة أو بدر شاكر السياب) فإن البيت المنتهي بوقفة وزنية ناقصة، وتملك حرية اختراق الصفحة إلى حد إلغاء الفصل بين الشعر والنثر، يصعب نسبته إلى المركز الشعري وحده، وكل الدراسات، التي حاولت التأريخ له باسم «القصيدة المدورة»، وهي عديدة أمنت في إلغاء المحيط الشعري. وتأكيداً أن مهمة التأريخ تتطلب، مستقبلاً، خروجاً على الرؤية المنغلقة لتاريخ الشعر العربي الحديث، وهو ما ترفضه إعادة كتابة تاريخ الشعر العربي القديم.

وما حاولنا رصده من قوانين لبنية البيت الإيقاعية في المتن، بعيد عن ادعاء القبض على جميع القوانين، لأن الجزئي المنفصل من عقل التقيد والتقنين هو المنجّم السري لما يمنح النص خصيصته المريدة. وعدم الوصول إلى مستوى أعلى من ضبط هذه الخلايا الإيقاعية المتمردة على التقعيد مصدره وضعية الإيقاع في النص وبالنص. فالبحث عن القوانين العامة ذو إيجابية محدودة في حالة النص الشعري، وإذا كنا نهجنا سبيل التعرف على خريطة المغامرة الجماعية التي رسمها الشعراء العرب المعاصرون بنهاية بناء مسكن حرّ ومستجيب لشروط الزمن الحديث الذي يعيشون فيه، فإننا لا نتغافل عما كان صرح به تينيانوف منذ العشرينيات من هذا القرن حين قال بأن «في الجزئي يكمن سر النص»⁽⁸⁷⁾ ولا يمكن الاقتراب من هذا الجزئي وملامسته إلا من خلال النصوص المفردة. ذلك ما نحن ذاهبون إليه.

الفصل الرابع

مَسَارَاتٌ مَجْهُولَةٌ

كان بحث الشعراء المعاصرين عن مسكن شعري حرّ هو المطلب الأساس في الممارسة الصبية، وحول هذا المطلب كانت التخطيطات النظرية وكان الجدل النقدي بين جميع الأطراف المتورطة في الشعر المعاصر، من شعراء ونقاد وقراء. إن الخروج على البيت القديم، كسج رمري، تلارم ومغامرة الخروج بحثاً عن ماء القصيدة بعد الحفاف الذي أصيبت به، ومعامرة البحث عن ماء القصيدة لم تكن تلك طريقاً واحدة للنهب ولا اتباع الطريق ذاتها للعودة لكل من المسارين مخاطرها ومجاهلها ومتعتها في آن. وتعددت المسارات في بناء القصيدة، تتعدد ثقافة الشعراء وتملكهم للمعرفة المغايرة التي بها يكون البحث عن ماء القصيدة ممكناً.

لقد انغمرت آثار المغامرة على جسد النص فيما تبعثت أسرار المسالك وخرائطها، لأن العودة إلى المكان الشعري بامتياز تحتمى بشيآت تنفتح وتنغلق في آن. وهكذا أصبح كل من الناقد والقارئ أمام علامة غير متوقعة في النص الشعري المعاصر هي ما عُرف في نظرية الشعر بالغموض. هذه هي البلاغة المضادة. قديماً كانت البلاغة تعني الوضوح، في الثقافتين العربية واليونانية - اللاتينية على الأقل، أما في العصر الحديث، ومنذ الرومانسية، فإن الغموض كان مدار النص، ما دام انتقل من الخارج إلى الداخل، وما دلم أصبح مفهوم اللغة متبعداً عما كان عليه في التداول.

لم يستطع القارئ والناقد مع الغموض صبراً. وأفق الانتظار الذي تقول به الدلائلية يتحول إلى نار موقدة بدل أن يكون وعداً زحيماً. إن أفق الانتظار مجرد سراب سرمدى، لأن جواب القصيدة سؤال متجدد، بالمعرفة وهي المعرفة. فالنزول ضيفاً على القصيدة معناه قبول آداب معاشرة المجهول، وبالتالي فإن من المستحيل مصاحبة النص من غير تخيل اختلاف سعيد معه.

بين معامرة البحث عن ماء القصيدة وإلحاح الرغبة في القبض على ما يحمل النص غامضاً تحدد تقاطعات كل من المشروع الشعري والنقدي. وبديل العودة، في هذه الدراسة، إلى مسألة

المعوص، كما هي متداولة في الخطاب النقدي، نقترح مصاحبة النص في بعض مآثراته المحبولة التي يختارها، في غفلة عن إرادة الشاعر، لبناء إيقاعه الشخصي. ونقتصر في هذا الفصل، على جملة من العناصر التي تحولت إلى عَرْضٍ من أعراض القصيدة المعاصرة، من خلال حصيكتين هما اللعبة النصية والنص الغائب. خصيصتان لا يتفرد بهما الشعر المعاصر تأكيداً، ولكنه يعطيها وضعية تختلف عما هي عليه في غيره. ولاشك أنهما غير منفصلتين عن الفصلين السابق واللاحق، فالنص الشعري خطاب متكامل، إلا أن مسعانا التحليلي هو مجرد اختراق نظري، ما دام مشروع قراءتنا يعلن، منذ البدء، عن استراتيجيته النظرية.

1. اللُّعْبَةُ النُّصِيَّةُ

التحقت كلمة «اللعبة» في القراءة النصية باللغة الواصفة وارتقت إلى مرتبة التصوّر. وتتقاسم القراءات الشعرية والدلالية، إلى جانب الحقول المعرفية المتباعدة، كالفلسفة والأثرولوجيا، استعمال هذا التصوّر. وإذا كانت جُوزِيَتْ رِبيِّي كُوبُوْتُ تحصر دراستها في اللغة الواصفة فإنها لا تستثني الدلالية الواصفة أيضاً من الدراسة. وعلى غرار ذلك يمكننا الحديث عن الشعرية الواصفة في ضوء اعتماد شعرية الإيقاع كمنهج للقراءة. وهكذا تكون كلمة «لعبة» في مرتبة «كلمات اللغة الواصفة بتحولها لدليل لغوي واصف»⁽¹⁾ فينطبق عليها ما ينطبق على كلمات اللغة الواصفة من حيث إنها «تشمل حقلاً دلاليّاً خاصّاً يقدم الخصائص نفسها التي تقدمها الحقول الدلالية عامة. وهذا الحقل يحتوي على كلمات ذات كثافة لغوية واصفة متحوّلة، تتموضع بين الأقصى والأدنى وبظل تحديدها غير ثابت (مجموعة فضفاضة)»⁽²⁾.

وجاء في لسان العرب أن اللَّعِبَ «ضد الجِدِّ» ويُقال لكلِّ مَنْ عمل عملاً لا يُجدي عليه نفْعاً: «إنما أنت لاعب». ونجد في المعجم الفرنسي لـ *Le Robert* توسّماً في المعاني، إضافة لتسلسلها التاريخي. فالمعنى العام المتداول لكلمة اللَّعِب هو أنه «نشاط فكري أو ذهني مجاني تماماً، عادة ما يتأسس بناءً على اتفاق أو إبتناع، وليس له في وعي مَنْ يتفرّغ له عاية غير اللّعب ذاته، وهدف آخر غير اللذة التي يحصل عليها»، ويعطيه لالاند *lalande* معنى أدق حين يجعل منه «تنظيماً لهذا النشاط على شكل نظام للقواعد المحدّدة لانتصار أو إخفاق، لرنج أو خسارة»، ويتسع المعنى حين نقصد به طريق اللّعب فيصبح «فنّاً، وطريقة لاستعمال أداة، ومجموعة وسائل...».

[1] Jeanne Rey - Debove, *Le métalangage*, op. cit., p. 28.

[2] المرجع السابق، ص. 30.

لقد خص ميشيل بيكار Michel Picard اللعبة بدراسة موسعة أعطاها عنوان القراءة كلعبة،⁽³⁾ ويهدف بها الخروج على الدلائلية التي تلخص العمل الفني، ومنه الأدبي، في «التواصل» الذي يأخذ نموذجاً من كتاب يوري لوتمان بنية النص الفني.

وبعد مناقشات لمختلف الدلالات التي أعطيت للعبة، بما هي تجمع بين متناقضين هنا اعتبار اللعب نشاطاً أدنى، ثم الفوائد العالية التي تحصل بنتيجته، يصل بيكار إلى تعريف اللعبة من حيث وظائفها الدفاعية والبنائية ومن حيث أشكالها كنشاط «مستوعب، وغير مؤكد، ذو علائق مع الاستيهامي، وأيضاً مع الواقعي، المبتدع، ولكنه خاضع لقواعد».⁽⁴⁾

هذه الوضعية الابهيمولوجية للعبة تنقل الكلمة الواصفة من المبدأ إلى حقل إجرائي يصعب معه الاستمرار في التعامل مع اللعبة كتنقيص للجد، أو كنشاط يتم على هامش ما يعتبر نوعاً ومفيداً. ومن ثم نرى إلى النص كنشاط له قواعد مثلاً له عناصر ووظائف

إن الإيقاع هو الدال الأكبر، هنا هو الاحتمال. وعناصر الإيقاع عديدة، وهي جميعها تتفاعل، من خلال اللعبة النصية اللامتناهية، مع بعضها بعضاً لبناء دلالية النص، إلا أن اللعبة في هذه الحالة ليست إرادية، بل خارجة على قصيدة الشاعر. وأسبقية الدال الإيقاعي مباحا أن هد، الدال، بتعدد، هو المهيمن على اللعبة النصية برمتها، دون أن يدري الشاعر كيف تلعب اللعبة.

لقد حاولنا ملامسة المشترك الإيقاعي، مع التمهيد لذلك بمقدمات نظرية. والقول سأللمة النصية متصراً لمعل الدال الإيقاعي في البناء النصي الكامل، حيث النسيج النصي متجاوب العناصر. وسعمل على الاقتراب من اللعبة النصية من خلال بعض العناصر النصية ووظائفها. فالقول بالنص كلعبة لا يؤدي حتماً وفوراً إلى رصد جميع عناصرها ووظائفها، لأن النص يخفي أكثر مما يظهر ويلتح أكثر مما يصرح. ولعل أهم عناصر اللعبة النصية في الشعر المعاصر ثلاثة، هي الإظهار والمحو والحذف. وهذه العناصر التي تفعل في غموض النص الشعري، ما زالت بعيدة عن التناول في خطابنا النقدي.

1.1. الإظهار

نتبين لعبة الإظهار في بناء الدلالية النصية عندما نتوخه بطاقة القراءة نحو دلالة بعض الكلمات والتعابير في السياق النصي وما تصبح عليه في وضعيتها الشخصية. ومعنى هذا أننا نأخذ النص مؤاربة من خلال بعض الكلمات - الدوال - لأن الكلمات تتغلى في الخطاب الشعري عن أن

تكون دليلاً. وثَرَوْنَا بالكلمة المفردة يصدر عن وضعيتها في النص الشعري. «والكلمة تطلُّ الوحدة الأساسية للبناء المعني اللغوي رغم كامل أهمية كل مستوى مُثَبَّن في النص المعني لبناء كَلِيَّة بنية العمل».⁵¹ لن تناقش لَوْتَمَان في مسألتها للكلمة والمستوى، فقد ناقشناهم من قبل. ويهمننا التركيز هنا على انتقال الكلمة من حالة العادة والابْتِدَال إلى حالة التفرد والاستثناء، بعد تكثيف إيقاعها في النص الشعري وهي تحمل الخصائص المتموجة للدلالة حسب تعبير تينيانوف،⁽⁶⁾ وذلك بفعل عبورها من الخصيصة الأساسية إلى الخصيصة الثانوية، حيث «الخصيصة المتموجة يحصل لها أن تُقَيِّم الخصيصة الأساسية أيضاً»⁽⁷⁾ عندما تكون الكلمة ذات تلويح قوي، وبالتالي فإن «التلويح المعجمي ذاته للكلمة، كخصيصة ثانوية ثابتة للدلالة تكتسب أهمية قصوى. فكلما كانت الميزة المعجمية للكلمة واضحة كلما توفرت خطوط مع تفتيم الخصيصة الأساسية، ويرجع هنا بالضبط للتلويح المعجمي للكلمة وليس لخصيصة الأساسية الظاهرة».⁽⁸⁾

إن هذه العملية المزدوجة لشرائط الكلمة ووظائفها تتحقق في كل من السياق المعني والتلويح المعجمي كخصيصة إيقاعية أيضاً. ويتفصيل هذين الاعتبارين لدى تينيانوف في تحليل لَوْتَمَان يرى أن «الكلمة، وهي تستمر ككلمة دوماً، تهدف مساواة أصغر الوحدات (...)». ولكن «الكلمة في الوقت نفسه تسعى لتوسيع حدودها، بتحويل النص بكامله إلى مجموع غير قابل للتقطيع، إلى كلمة واحدة».⁽⁹⁾

ونخلص من هنا إلى القول بأن الكلمة تكتسب دلالتها من السياق المتعاطلة فيه، وهذا القانون العام يطبق على وضع الكلمة في نص أدبي أو غير أدبي، ولكنها في النص الشعري يقودها ربطها مع غيرها من الكلمات إلى «إظهار اتِّفَاضِهَا الدَّلَالِي».⁽¹⁰⁾ إضافة إلى ذلك يُحَقِّق التلويح المعجمي القوي للكلمات خصيصة المتموجة فـ «تتجى» خصيصة الأساسية.⁽¹¹⁾ إنها لعبة تتبع قاعدتين هما الإظهار والمخوف. على أن الإظهار سيُشَل في تعريفنا كلاً من «الانفصال» الدلالي الذي يقول به لَوْتَمَان و«الخصيصة الثانوية» التي يقول بها تينيانوف، ويطل تعاضلنا مع

(5) Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, op. cit., p. 243.

(6) Iouri Tynianov, *Le vers lui-même*, op. cit., p. 39.

(7) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(8) المرجع السابق، ص 89 - 90.

(9) Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, op. cit., p. 244.

(10) المرجع السابق، ص 248.

(11) يوري تينيانوف، المرجع السابق، ص 90.

المُخَو على عِرار ما جاء به تِينْيَانُوف، مُعَدِّلِينَ آلِيَةَ الْاِمْتِلَاءِ بِآلِيَةِ الْفَرَاغِ،⁽¹²⁾ لَأَنَّ الْفَرَاغَ بِالنِّسْبَةِ لَنَا هُوَ مَصْدَرُ الْحَرَكِيَّةِ النَّصِيَّةِ، عَلَى عَكْسِ الْاِمْتِلَاءِ الَّذِي يَقُولُ بِهِ تِينْيَانُوف.

1.1.1. «الانْفِصَال» الدَّلَالِيّ

إنه العملية الأولى التي تستبد بلمعة الإظهار، ولنا أن نأخذ أولاً بعض النماذج من نصوص المِئْنَةِ، حتى نُظْهِرَ ما نقصده به «الانفصال» الدلالي.

1 - الْمَسِيحُ بَعْدَ الصَّلْبِ - السِّيَاب

- 1 - حِينَ فَصَلْتُ جَنِييَ قِنَاطاً وَكُنِّي دُثَارَ،
- 2 - حِينَ ذَفَأْتُ يَوْماً بِلُغَمِي عِظَامَ الصَّغَارِ،
- 3 - حِينَ عَرَيْتُ جُرْجِي، وَصَدْتُ جُرْحاً سَوَاءَ،
- 4 - حَطَّمُ السَّوْرَ يَنْبِي وَبَيْنَ الْإِلَهِ.

2 - قَصِيدَةُ بَابِلَ - أَدُونِيس

- 1- سَتَكُونُ الْمَاءُ مِرَاراً
- 2 - وَمِرَاراً سَوْفَ تَكُونُ الصَّخَرُ
- 3 - إِرَا سَوْفَ تَكُونُ الرِّيحُ
- 4 - وَتَقْدَرُ
- 5 - مَلِكُ الْآفَاقِ، وَتَقْدَرُ
- 6 - مَلِكُ الْفَرَاتِ الصَّوْبِيَّةِ

3 - رَمَادُ «هَيْبِيرِيس» - الْخَمَارُ الْكُنُوفِي

- 1 - عَضْنَا الدَّقْرَ، هَا إِنَّا مِنْ قَدِيمٍ بَعِيداً عَنِ الْبَحْرِ
- 2 - سَمِعْ كُلُّ غَرِيبٍ، وَنَسْأَلُ عِبرَ الْغِيَاهِبِ رِيحَ الْفُضُولِ.
- 3 - أَخْبَرُ الْعَهْدَ بِالْبَحْرِ إِذْ عَيَّرْتُهُ السُّيُولُ
- 4 - أَخْبَرُ الْعَهْدَ بِالْبَحْرِ إِذْ لَوَّثْتُهُ الْعِدِينَةَ
- 5 - لَيْسَ فِي الْبَحْرِ شَيْءٌ فَيُرْجَى وَمَا لَوَّثْتُهُ سَفِينَةً..

(12) بطرح تِينْيَانُوف آلِيَةَ الْاِمْتِلَاءِ الْمُجْمَعِي لِابْتِدَاءِ مِ. 89 من المرجع السابق

4 - أَحْمَدُ الزَّعْتَر - محمود درويش

- 1 - سَجِرْفَتْنَا زِحَامُ الْمَوْتِ فَاذْهَبْ فِي الرَّخَامِ
- 2 - لِنُصَابِ بِالْوَطَنِ الْبَسِيطِ وَبِاحْتِمَالِ الْيَاتِمِينَ
- 3 - وَاذْهَبْ إِلَى ذِمَّةِ الْمَهْمَا لِانْتِشَارِكَ
- 4 - وَاذْهَبْ إِلَى قِمِي الْمُوَحِّدِ فِي حِصَارِكَ

تسمح لنا هذه النماذج بملاحظة أن بيتين أو أكثر في كل استشهدا يقوم البناء فيهما على التوازي، وهو في النص الأول البيتان (2 و3)، وفي النص الثاني (2 و3) و(5 و6)، وفي النص الثالث البيتان (3 و4) وفي النص الرابع (3 و4).

ونشرع في التحليل بالنموذج الأول. إنه ينبغي على التوازي ويركز على تكرير مطلع البيت (جين)، الذي هو عنصر متماثل إيقاعياً ونحوياً، ويترك هذا التماثل فرصة لظهور التعارض بين (دقات) في البيت الثاني و(عزيت) في البيت الثالث، وإلى جانبيهما (عظام) و(جرحي)، حسب التالي في البيتين. إن (دقات) و(عزيت) متعارضتان وتظل دلالتهم داخل النص قريبة منها خارجة، على عكس (عظام) و(جرحي) اللذين يتجاوبان فيما بينهما داخل النص، وبدلك يلعب التوازي دور إظهار ما هو مشترك ضمن ما هو متعارض،⁽¹³⁾ أي أن دلالة (عظام) و(جرحي) لا تظهر مشتركة إلا من خلال بناء التعارض المؤسس على التوازي بين (عزيت) و(دقات)، وكذلك الأمر بالنسبة للبيت الثالث المتضمن لبناء يوازي بين متعارضين هما (عزيت) و(ضدت) المظهر للتجاوب بين (جرحي) و(جرحاً سواة)، أأنا والآخر. ولا يختلف البيت الرابع عن البيتين السابقين، حيث التعارض بين (خطم) و(السور) يظهر التجاوب بين الإنسان والإله.

ويمكن للتحليل نفسه أن ينسحب على النماذج الثلاثة الباقية، فالبيتان (2، 3) من نموذج أدونيس يتحقق فيهما التوازي. مطلع البيتين (مزاراً) موحد فيهما معاً، ولكن التعارض بين (الصخر) و(الريح) دلالتاً هو ما يظهر المشترك في (سوف تكون). ولا يعتمد البيتان (5 و6) عن هذا البناء المتوازي بين العناصر ووظيفة التعارض في إظهار المشترك. وعلى الوتيرة ذاتها ينبغي البيتان (3 و4) من نموذج محمد الخمار الكونني، لأن المطلع (آخر) موحد بين البيتين، والتوازي إيقاعياً ونحوياً متجسداً فيهما. ويكون التعارض الدلالي بين (غيرته) و(الموتنة) هو المظهر للمشارك بين (السيول) و(المدينة). ونموذج محمود درويش يندرج ضمن هذا البناء، ما دام مطلع

البيتين (3 و4) (واذهبْ إلى) مَوْحِداً، والتعارض الحاص للثنائي بين (اشترك) و(حصرَك) مُظهراً للمشترك بين (ذِمَكَ المُهَيَّا) و(ذِمِّي المَوْحِدَ).

2.1.1. الانتقال من الخصيصة الأساسية إلى الثانوية

ينزع النص الشعري المعاصر إلى توسيع حقل اللعبة النصية. فالكلمات التي تشكل مطالع الأبيات أو الكلمات التي لها وضعية النعت تكون، في السياق النصي، مستعدة لنتائج احتراو الإيقاع لها، فينقلها من الدلالة العامة إلى الدلالة المباشرة عن الاستعمال النصي، وهي بذلك تتحول لتتركب من جديد، ببناءً مجهولة قبل سكونها إلى ماء الإيقاع. وهذا ما نلاحظه في المحموسير التاليتين اللتين تضمان أبياتاً موزونة من خلالها برصد الحالتين معاً من انتقال الخصائص

المجموعة (أ)

1 - النهرُ والموت - بدر شاكر السياب

أَجْرَاسُ بُرْجٍ ضَاعَ فِي قَرَارَةِ الْبَحْرِ.
الْمَاءُ فِي الْجَزَائِرِ وَالْغُرُوبُ فِي الشَّجَرِ.
أَجْرَاسُ مَوْتِي فِي غُرُوقِي تُرْعِشُ الْخَبِيرَ

2 - هذا هو انمي - دونيس

رَمَنِي لَمْ يَجِئْ وَمُتَبِّرَةُ الْعَالَمِ جَاءَتْ
جُوعِي يَدُورُ كَالْأَرْضِ
أَحْجَازُ قُصُورِ هِيَ أَكْلُ أَتَهْجَأُهَا كَخَبِيرِ
ذَهَرَ مِنَ الْخَبَرِ الْعَاشِقُ يَبْشِي حَوْلِي

3 - قللك صورتها وهذا افتتار العاشق - محمود درويش

الْتَرَكَا نُيُولَدُ بَيْنَ حَبَاتِ النَّدَى
الطَّائِرَاتِ تَمُرُّ فِي غَرْبِي
فِي رَمَنِ الْحَرْبِ غَطَّيْتَنِي الشَّظِيَّةُ
فِي رَمَنِ السَّلَامِ عَطَانِي الْعَرَاءُ

4 - قصائد إلى ذاكرة من رَمَاد - محمد الخمار الكنوني

رَايَةً تَسْأَلُ أَوْ تَسْرَقُ فِي ضَخْبٍ وَثْبِيٍّ

دَفْتَرٍ مَدْرَسِيٍّ قَدِيمٍ

أَعُوذُ إِلَيْهِ

يتحقق انتقال الكلمة - الدال من الخصيصة الأساسية إلى الثانوية بتألف بمادح هذه المجموعة الأولى في اعتماد التقديم والتأخير الذي ساد ساء الحملة الشعرية في القديم كما في الحديث. وقد كان الجرجاني، قديماً، فطن إلى السحر الذي يحدثه هذا الانتقال عندما تحدث عن التقديم والتأخير فقال :

«بَابُ كَثِيرِ الْفَوَائِدِ، جَمُّ الْمَخَاسِنِ، وَاسِعُ التَّصَرُّفِ، بَعِيدُ الْعَايَةِ، لَا يَزَالُ يَفْتَرُّ لَكَ عَنْ بَدِيعَةٍ، وَيُفْضِي بِكَ إِلَى لَطِيفَةٍ، وَلَا تَزَالُ تَرَى شِعْراً يَرُوقُكَ مُنْتَمِعَةً، وَيَلْطَفُ لَدَيْكَ مَوْقِعُهُ، ثُمَّ تَنْظُرُ فِيهِ فَتَجِدُ سَبَّ أَنْ رَاقَكَ وَلَطَفَ عِنْدَكَ أَنْ قَدَّمَ فِيهِ شَيْءً وَحَوَّلَ اللَّفْظُ مِنْ مَكَانٍ إِلَى مَكَانٍ» (14)

وقد كان السابقون على الجرجاني يقلّلون من قيمة التقديم والتأخير في البناء النصي، فلم يعتبروا الانتقال من الخصيصة الأساسية إلى الثانوية لأنه :

«وَقَعَ فِي طَوْنِ النَّاسِ أَنَّهُ يَكْفِي أَنْ يُقَالَ إِنَّهُ قَدَّمَ لِلْعُنَايَةِ وَلِأَنَّهُ ذَكَرَهُ أَهَمُّ، مِنْ غَيْرِ أَنْ يُذَكَّرَ مِنْ أَتَيْنِ كَانَتْ تِلْكَ الْعُنَايَةُ وَلَمْ يَكُنْ أَهَمُّ. وَلِتَحْيَلَهُمْ ذَلِكَ قَدْ صَغُرَ أَمْرُ التَّقْدِيمِ وَالتَّأْخِيرِ فِي نَفْسِهِمْ وَهَوَتْهُمَا الْخَطْبُ فِيهِ حَتَّى إِنَّكَ لَرَى أَكْثَرَهُمْ يَرَى تَتْبَعُهُ وَالنَّظَرُ فِيهِ ضَرْباً مِنَ التَّكَلُّفِ وَلَمْ تَرْغَبْ أَنْ أَرَى عَلَى صَاحِبِهِ مِنْ هَذَا وَشِبْهِهِ» (15)

إن التقديم والتأخير من الصيغ المركبة التي أوقدت شهوة القراءة في لفات عديدة، ولا نستطيع إدخالها ضمن ما ساء كمال خير بك بـ «تراجع الفعل وسيادة الخلة الاسمية وشبه الجملة» في الشعر المعاصر (16) لأن هذا الحكم عام ولا يستطيع ضبط الخصيصة الجديدة للكلمة - الدال. هناك تقديم الاسم في أغلب النماذج الموجودة أمامنا، وتقديم شبه الجملة في نموذج محمود درويش. وهذا البناء المركبي يجمع ما هو مركبي ما هو دلالي. فالتقديم والتأخير لا تنحصر أهميته في تغيير البنية التركيبية لسلسلة الدوال داخل البيت، بل هو عامل من عوامل إظهار

(14) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 83.

(15) المرجع السابق، ص 85.

(16) كمال خير بك، حركة الجملة في الشعر المعاصر، ص 156.

الدلالة الثانوية. وعلى هذا النحو تكون الكلمات الموجودة في مطالع الأبيات (أجراس، الماء، أجراس، زمني، جوعي، أحجار، دهر، البركان، الطائرات، راية، دفتر) تتغلى عن حصيصتهما الأساسية لصالح خصيصة ثانوية يفجرها الموقع الذي أصبحت الكلمات تحتله داخل ترتيب الدوال في البيت. فوجود الكلمة - الدال في المطالع يعرضها لمشهدية استثنائية بها تكون الحصيصة الثانوية حاضرة بقوة، وهو ما يصعب حصوله في حال إخضاع بناء الجملة إلى الجملة الفعلية في اللغة العربية، فيكون التقديم خارقاً لهذه القاعدة ومميزاً للخصيصة الثانوية.

المجموعة (ب)

1 - أنشودة المطر - بدر شاكر السياب

وتفرقان في ضباب من أتى شفيف
وشوة وحشية تعانق التنا

2 - قصيدة بابل - أدونيس

يندو أن الأشياء قطع
والأفكار ذئاب فضية
لئلى أقواس ودوائر جنسية

3 - تلك سورتها وهذا انتحار العاشق - محمود درويش

يبدأ الوقت الفدائي
نشر عاز فغديك السماوتين

4 - قصائد إلى ذاكرة من رماد - محمد الخمار الكنوني

تقبل التم بالتم بالفرح الهمجي
فمعن الرضى تليد اللغة القاهرة

تتفق هذه النماذج في الخصيصة المعجمية التي تحدد للدوال موقعها بالمت في السلسلة النصية. نلاحظ في الكلمات (شفيف، وحشية، فضية، جنسية، الفدائي، السماوتين، الهمجي، القاهرة) بحثاً واستقصاء للنص عن عناصر نادرة الاستعمال (مثل شفيف) أو ما كان المعجم الشعري

لما قبل الشعر المعاصر يتركها معدة عن التوظيف في بناء النص. إن النص الأثر سارز في النص الصدى من حيث البحث والاستقصاء عن كلمات ذات خصيصة معجمية، على أن الأساس، قبل هذا، هو المشترك الذي تنوعه ممارسة الشعر المعاصر بفاية تنوع قواعد لعبة البناء النصي. ولا شك أن الخصيصة المعجمية للكلمات لا تظهر إلا ضمن السياق، أي بناء البيت برمته. ويمكن القول، حسب تعبير تينيانوف، إن «كل كلمة في البيت تؤلف فِئرةً مُعْجَمِيَّةً خاصة، وينتج عن تماسك السلسلة أن القوة المُعْجَمِيَّة والمُتَوَعِّبة للتلويح المُعْجَمِيَّة تنصُر على مخمُوع سُلْبِيَّة البيت، بحيث يتوالد نوع من الوحدانية في التفعمية المعجمية، وتتضاعف هذه النسبة، أو تضغف أو تتخول بحسب امتداد البيت».⁽¹⁷⁾ ولما أن يضيف بأن هذه الخصيصة تتكامل مع النص بكامله، وهي تدورما تعلق عن زمن النص وصاحبه. ولكن الخصيصة المعجمية من جهة أخرى لا تقتصر على التمتع. وما يشغلنا هنا هو رصد الانتقال من الخصيصة الأساسية إلى الثانوية، وهو في هذه النماذج يسلك طرائق متباينة أهمها قلباً الخصيصة الأساسية، وذلك ما تشير إليه (نشوة وحشية)، (الأكثار ذئاب فضية)، (عار فخذيك السماويين)، (الفرح الهمجى). فالتعت يتدخل هـا من أجل إعطاء بُعد جديد للكلمات تصبح معه خارج هيأتها المعتادة. وهكذا يصبح اللون المعجمي أقوى من الخصيصة الأساسية وهي تتعرض للاختفاء في بناء البيت.⁽¹⁸⁾ وما يظهر في هذه الحالة هو الخصيصة الثانوية بعد أن اختفت خصيصة الأساسية في بناء البيت بكامله. وحين نقول بأن لهذه الخصيصة زمنها فهذا معناه أن الشعر المعاصر انطلق من المفارقة في غير الجاهز، وصدد المعيار والذوق السائد، حين أعطى للتناظر وضعية السيادة في إبراز الجمالية الجديدة

2.1. المتخو

وهو مستوى آخر للإظهار والإخفاء معاً، حيث الكلمة - الدال تمحو الخصيصة الأساسية للدلالة فتبرز الخصيصة المتوجة قوة، ويكون التلويح الشامل للكلمة حيويّاً صيغة غير معتادة. إن المحو خصيصة تكاد تكون متسربة بين جهات النص وخلقائه، فلا يلصقها القارئ بسهولة رغم أنه يحس بديبها السري. مجرد كلمات معزولة أو مندمجة بشكل خفي في سياق يحمها من الصياح. والإيقاع وحده هو ما يهيئها لترحل في قيمتها النائية من غير مهادة لمعناها المتداول أو دلالتها الثقافية. واعتماد المحو في الشعر المعاصر يعود لتبني اقتصاد متكشف فيه تبلغ اللعبة النصية درجة عليا من استيعاب الحساسية الجديدة. وبهذا نقول إن المحو إثبات لنفي مسترسل،

(17) Iouri Tysanov, *Le vers lui-même*, op. cit., p. 126

(18) المرجع السابق، ص. 129.

حيث الجزئية تدخل دائرة الشطح، وبما أنها تنفرد دون أن تتقصّد الإفشاء بسر الرقصة لفصية
والماء الذي نستلذُّ أجيحةً. هناك، في هذا المكان المُبتعد عن الحساسية الجديدة، يختفي بضوئه
الكتوم، وعبر جسد النص يسري من غير لهاث. هذه بعض النماذج :

1 - التَهَرُّ والمَوْتُ - بدر شاكر السياب

بُويب...

بُويب...

أجراسُ بُزجٍ ضاع في قَرَارَةِ البَحْرِ.

2 - أنشودةُ المَطَر - بدر شاكر السياب

ودَغْنَعَتْ صَمْتَ المَصَافِيرِ عَلَى الشَّجَرِ

أنشودةُ المَطَرِ

مَطَرٌ...

مَطَرٌ...

مَطَرٌ...

3 - شجرةُ الكَأْبَةِ - أدونيس

ورَقٌ يَنْقُصُ يَرْتَاحُ فِي حُفْرَةِ الكِئَابَةِ

حَامِلًا زَهْرَةَ الكَأْبَةِ

4 - قصيدةُ بَابِلَ - أدونيس

أَخْلَقَ بَابِلُ فِي الْأَجْناسِ وَفِي الْأَنْوَاعِ وَأَخْلَقَ بَابِلُ فِي

الصَّلَوَاتِ وَفِي الشَّمَوَاتِ وَأَخْلَقَ بَابِلُ فِي الْأَرْحَامِ

وَفِي الْأَكْفَانِ وَأَخْلَقَ بَابِلُ بَيْنَ الْخَالِقِ وَالْمَخْلُوقِ

وَأَخْلَقَ بَابِلُ فِي الْأَصْوَاتِ وَفِي الْأَسْمَاءِ وَفِي الْأَشْيَاءِ

5 - ضبابٌ على المرأة - محمود درويش

نُفِرْ الآنَ جَمِيعَ الْأُمَكِنَةِ
تَقْتَفِي أَنَا زَمُونَانَا
وَلَا نَسْتَمَعُ
وَنُزِيحُ الْأَزْمِنَةِ
عَنْ تَرْبِيرِ اللَّيْلَةِ الْأُولَى، وَاه...

6 - أحمدة الزعتر - محمود درويش

لِيَذْنِبَ مِنْ حَجَرٍ وَزَعْتَرٍ
هَذَا الشَّيْذُ

إذا أخذنا كلمات (توبى، مطر، الكآبة، بابل، أه، زعتر) فسنعدها شائعة الاستعمال في مجتمع لغوي يضيق أو يتسع. ولكنها لكثرة استعمالها أصبحت مُمْتَلِئَةً، على عكس فراغها كما يقول به تِيئَاتُوف. وجميع هذه الكلمات وصلت، باستعمالها في النص الشعري المعاصر، إلى مخوخصيتها الدلالية الأساسية بعد أن تحقق لها «اختلاف» و«شروط» النشاط اللغوي» التي تمكنت من اكتسابها وهي تنتقل من المجال اللغوي للحياة الاجتماعية والثقافية والمتون الشعرية المفارقة، إلى المجال الإيقاعي في الشعر المعاصر، لأن «كل نشاط وكل حالة شرائطها وأهدافها المتميزة، وفي ضوء هذه أو تلك تكتسب الكلمة قيمة أقل أو أكثر من هذا النشاط وتحدد نفسها مُتَوَعَةً من طرفها»⁽¹⁹⁾ وهذا يعني أن هذه الكلمات تندمج في بنية المُفْجَم اللغوي للشعر المعاصر التي لها تكثيف الإيقاع الصي في كل حالة شعرية، بل وفي كل تجربة شعرية متعردة. وبقرائنا لهذه الكلمات ضمن مجالها النصي الجديد في الشعر المعاصر نتبين درجة مخوخصية الأساسية واكتساب الخصيصة المتموجة وقد تفاعلت مع بنية معجمية أساسها البناء الإيقاعي للبيت وفق مبدأ الخروج على المُكَرَّر والمُتَمَلِّئ.

فكلمة «بوبيب» في النموذج الأول للسباب «مطر» في نموذجه الثاني لم تعودا معبأتين بدلالتهما المعتادة، بل انفصلتا عنهما ورحلتا عبر إيقاعهما، ضمن النسق الصي، إلى بؤرة ضوئية مأمولة بالألوان القرظية. وكلمة «الكآبة» أو «بابل»، في نموذجي أدونيس تخلتا عن وضعيتهما المعجمية، أو استعمالهما السابق، لتستقلاً بإيقاعهما الهتوك، فعذرة الكآبة ليست هي التي تولد

الطاقة الدلالية المجددة، عن طريق الاستعارة، لكلمة «الكأبة»، بل إن «الكأبة» تندرج ضمن سياق أوسع له الإيقاع رقيقاً. أما كلمة «آه» أو «زعره» في نموذجي محمود درويش فتأخذان مسافة حادة بين الدلالة المتداولة والدلالة النصية. وهذا ما يمنح كلاً من الكلمتين ما لا قبل لمعنى التحرر في «آه» ولمعنى نبات «الزعره» أن يتحملة من إشعاع دلالي به تفاعل الكلمتان جهاتهما المجددة. وهكذا فإن المحو يبرز الخصيصة المتموجة بقوة تنذهل معها الذاكرة. وعندها ندرك أن المحو لعبة نصية تعطي النص بذرة جمال تحصى بوحها وضوءها في آن، مما يرفع عموص النص إلى درجة عليا من الشفافية التي لا تنضبط للادراك العقلي.

إن تصور الاستعارة لا يقدر أن يدلنا على فتنة هذه الكلمات - الدوال التي، بإيقاعها الشخصي، تتمتع بسلطة لا تبرج لها. في المواقع المتعددة من النص تنهض وردة منفردة ولكنها في الآن ذاته متجاوبة مع الإيقاع الكلي للنص، كأنها العنقوان الذي يستطيب مراقي الصمت، ينهش انفلاق الذاكرة، ويستمد ما يكون به الشعر لامطمئناً لأي تعديد.

3.1. الحذف

تواصلت رحلة القراءة في هذا البحث بتصور البناء، ونحن هنا نبتعد عن بوتنبيا Potbenia الذي انطلق في بنائه لنظرية الأدب من الكلمة إلى الكل،⁽²⁰⁾ علاوة على ما أكدناه سابقاً من أن تصور البناء، الذي تصدر عنه، حركي أساساً. ويتضح هنا أيضاً عند مقارنة قاعدة أخرى من قواعد اللعبة النصية، هي الحذف.

لقد أنصت جوليا كريستيفا للبنية المركبية في شعر ملارمي من خلال قصيدته ضربة نرد. وعملها هذا يختلف كلية عما قام به بيير غيرو⁽²¹⁾ P. Guiraud أو ج. شيرير⁽²²⁾ J. Scherer وهما معا يلتقيان في كون ملارمي يستعمل الاسم أكثر من الفعل (وتبعهما كمال خير بك في ذلك)، والتقاؤهما لا ينفي الاختلاف بينهما في الطريقة. فالأول يقدم الاحصائيات، والثاني يهتم بالتأويل.

وفي كتاب بلاغة الشعر تتطرق جماعة مؤ إلى هذه الظاهرة اللغوية فتري «أن الشعر الجديد ينتقل من نظام الاستعارة كصورة مهيمنة إلى نظام لعبة الكلمة؛ وهذا الانتقال يستتبع من ناحية ثانية معالجة غير معلومة للوساطة في القصيدة».⁽²³⁾

(20) المرجع السابق، ص. 41.

Pierre Guiraud, *Index du vocabulaire du symbolisme*, Klincksieck, 1953. (21)

J. Scherer, *L'expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé*, Nizet, Paris, 1947 (22)

Groupe M, *La rhétorique de la poésie*, op. cit., p-p. 186-187 (23)

إن الكتابة العربية هي غيرها في الفرنسية، والممارسة الأوربية عموماً؛ ذلك أن أدونيس لن يتغلب على الاستعارة (ذلك ما قلنا سابقاً)، فضلاً عن أن السياب لم يجرح على سؤر الاستعارة، بل إن نظير أدونيس للشعر والكتابة لا يفصل بين هذين النظامين، وقد كان التنظيم موجهاً للحجاج مع التقليديين والواقعيين على السواء، وهو يستعين بالجرجاني المنتصر للاستعارة، فلا تبيين الحدود بين الاستعارة والتخييل لدى أدونيس، أما لعبة الكلمة فلم يكن التفكير فيها ممكناً تبعاً لانشغالاته النظرية.

ترك جانباً مسألة الاستعارة والتخييل بعد أن تطرقنا إليهما سابقاً، في الجزء الثاني وفي بداية هذا الجزء، وتتقدم ببطء للتعرف على هذا الوجه الآخر للبناء النصي، وهو الذي لا يزال في قراءة الشعر العربي الحديث بمنزلة اللامفكر فيه. إنه الحذف

الحذف في لسان العرب: القطع والإسقاط والقطف. يقال «حذف الشيء يحذفه حذفاً: قطعة من طرفيه، والحجّام يحذف الشعر، من ذلك (...) ومنه حذف من شعري ومن ذنب الدابة أي أخذت (...) كما يحذف ذنب الدابة».

وللحذف أيضاً وضعية المصطلح لدى العرب القدماء، مظاهره متعددة منها ما هو نحوي وما هو عروضي وما هو بلاغي. وقد تعرض ابن جني للحذف بمعنى النحوي فخصه بباب «في أن المحذوف إذا دلت الدلالة عليه كان في حكم الملقوط به، إلا أن يعترض هناك من صاعة اللفظ ما يسمع منه»⁽²⁴⁾ وخص الحذف النحوي يأتي ابن جني بنموذج للحذف العروضي ويقول:

«وما يؤكد لك أن المحذوف للدلالة عليه بمنزلة الملقوط به إنشادهم قول الشاعر:

قَاتِلِي الْقَوْمَ يَاخِرَاعَ وَلَا يَأْخُذْكُمْ مِنْ قَاتِلِهِمْ فَشَلْ

فَتَمَامُ الْوَزْنِ أَنْ يُقَالَ: فَقَاتِلِي الْقَوْمَ، فَلَوْلَا أَنَّ المحذوف إذا دلّ الدليل عليه بمنزلة الْمُشْتَبِّه، لَكَانَ هَذَا كَسْرًا، لَا زَحَافًا. وَهَذَا مِنْ أَقْوَى وَأَعْلَى مَا يُخْتَجُّ بِهِ لِأَنَّ المحذوف للدلالة عليه بمنزلة الملقوط به التَّيَّة، فَاعْرِفْهُ، وَاشْدُدْ يَدَكَ بِهِ»⁽²⁵⁾

وصية ابن جني «اعرفه، واشدّد يدك به» تدلّ على الدقة الرفيعة التي يعالج بها الحذف العروضي. إن البيت من بحر المنسرح، وحذف الفاء من مطلع البيت أدى إلى الخرم.

وأورد ابن رشيق الحذف بمعنى البلاغي في «باب الإيجاز»⁽²⁶⁾ واعتمد في تقديمه للإيجاز على الزماني الذي قسمه إلى ضربين، أولهما «مطابق لفظه لمعناه: لا يزيد عليه، ولا ينقص

(24) ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي الحارث، دار الكتاب العربي، بيروت، بدون تاريخ، ج 1، ص. 284.

(25) المرجع السابق، ص. 288.

(26) ابن رشيق، الصمدية، م.س، ج 1، ص. 250.

عنه: (27) وثانيهما: «يسمونه الاكتفاء وهو داخل في باب المجاز؛ وفي الشعر القديم والمحدث منه كثير، يحذفون بفض الكلام وهو داخل في باب المجاز؛ وفي الشعر القديم والمحدث منه كثير، يحذفون بفض الكلام لدلالة الباقي على الذاهب: من ذلك قول الله عز وجل: ﴿وَلَوْ أَن قَرَأْنَا سُورَةَ الْبُرْجِ أَوْ قُطِعَتْ بِهِ الْأَرْضُ أَوْ كَلَّمَ الْمَوْتَى﴾ كأنه قال: لكان هذا القرآن، ومثله قولهم: لو رأيت غلباً بين الصنفين، أي: لرأيت أمراً عظيماً. وإنما كان معدوداً من أنواع البلاغة لأن نفس السامع تتبع في الظن والحساب، وكل معلوم فهو هيئ؛ لكونه محضوراً، قال امرؤ القيس:

فلو بها نفسٌ تموتُ سويةً ولكنها نفسٌ تقاططُ أنفاساً

كُنه قال: لكان الأمر، ولكنها نفسٌ تموتُ مؤثبات، ونحو هذا، ومن الحذف قول الله عز وجل: ﴿فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكْفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ﴾ أي يقال لهم: أكفرتُم بعد إيمانِكُم. (28)

ولكن الجرجاني ينبغي أن يكون كل حذف مجازاً، ويتطرق لهذا الموضوع من خلال فصل «في الحذف والريادة وهل هما من المجاز أم لا» (29) فيرى «أن الكلمة كما توصف بالمجاز لنقلها عن معناها كما مضى فقد توصف به لنقلها عن حكم كان لها إلى حكم ليس هو بحقيقة فيها» (30) ويضيف: «ولا ينبغي أن يقال إن وجه المجاز في هذا الحذف، فإن الحذف إذا تجرد عن تغيير حكم من أحكام ما بقي بعد الحذف لم يسم مجازاً» (31) وإلى جانب هذا الشرط الأول يصح الجرجاني شرطاً ثانياً فيقول: «واعلم أن من أصول هذا الباب أن من حق المحنوف أو المرید أن ينسب إلى جملة الكلام لا إلى الكلمة المجاورة له؛ فأنت تقول إذا سئلت عن القرية (يقصد الجرجاني: وأسأل القرية): في الكلام حذف والأصل أهل القرية ثم حذف الأهل، يعني حذف من بين الكلام» (32) ورأي الجرجاني ينتظم في رؤيته للبلاغة، ولذلك فهو لا يفاجئنا، كما لا يفاجئنا هنا أيضاً تأويله المتعالي للحذف في التنزيل. (33)

(27) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(28) المرجع السابق، ص 251. والشاهد من عندنا.

(29) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 362.

(30) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(31) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(32) المرجع السابق، ص 366.

(33) يقول الجرجاني في المرجع ذاته، ص 367: «أحسب أن يكون لاحتياج تركه على ظاهره لأمر يرجع إلى حرص المتكلم ومثله الأئمة المتقدمين ثلاثاً، ألا ترى أنك لو رأيت مثل القرية في غير التبريل لم تقطع بأن بها مجموعاً، بخلاف أن يكون كلام رجل من قرية قد حريت ويد أهلها فأراد أن يقول لصاحبه وأعطاه ومذكراً أو لنفسه متعظاً ومسيراً. بل القرية من أهلها وقيل بها ما صرح على حد قولهم: بل الأرض من شق أهلك، وفرض أفسارك، وحسب شورك، فإنها إن لم تجبك حواراً، أجبك اعتباراً وكذلك إن سمعت الرجل يقول ليس كمثل زيد أحد. لم تقطع بزيادة الكاف وجوزت أن يريد ليس كالرجل المعروف بمعاينة زيد أحد»

وإذا كانت هذه القراءات، وغيرها كثير، في القديم، ثقبل بالتوسع والتحليل فإن هناك ملاحظتين يجدر إثباتهما :

- (1) إن الهدف شائع في الشعر العربي القديم، بمختلف قوانينه وأماطه النصية.
 - (2) إن عودتنا للقديم تنفيًا بدءاً معرفة حدود الحدوث في القديم، وعلى الأخص حدود المقاربة النقدية التي قام بها بعض الشعاريين العرب القدماء، من غير أن تتعدى ذلك إلى معالطة إرجاع الحديث إلى القديم غنوة وإصراراً.
- نتوجه الآن مباشرة إلى نماذج من عينة المتن :

1 - المسيح بعد الصلب - بدر شاكر السياب

(أ) هَكَذَا عُدْتُ، فاصْفُرْ لِمَا رَأَيْتِي يَهُودًا...
فَقَدْ كُنْتُ بِرُؤْيَا...

(ب) خَافَ أَنْ تَفْضَحَ الْمَوْتَ فِي مَاءِ عَيْنَيْهِ...
(عَيْنَاهُ صَخْرَةٌ)

رَاحَ فِيهَا يَوَارِي عَنِ النَّاسِ قَبْرَهُ
خَافَ مِنْ دَفْنِهَا، مِنْ مَحَالٍ عَلَيْهِ، فَخَبَّرَ عَنْهَا.

(ج) مَنْ يَذْهَبُ أَيْ...؟ مَنْ يَذْهَبُ ؟!
وَرَفَاقَ يَهُودًا ؟ مَنْ سَيَصْهَقُ مَا زَعَمُوا ؟
قَدَمٌ... قَدَمٌ

2 - هَذَا هُوَ أَصْحِي - أدونيس

(أ) دَخَلْتُ إِلَى حَوْضِكَ أَرْضَ تَدْوَرِ حَوْلِي أَعْضَاؤُكَ
نَيْلَ يَغْرِي طِفْؤُنَا نَرْسِنَا تَقَاطَعَتْ فِي دَمِي قَطَعَتْ
صَدْرَكَ أَمْوَاجِي انْصَهَرَتْ لِنَبْدَأَ : نَبِيَّ الْحُبِّ شَفْرَةَ اللَّيْلِ هَلْ
أُصْرِحُ أَنَّ الطُّوفَانَ يَأْتِي ؟ لِنَبْدَأَ : صَرْخَةُ تَغْرُجُ الْمَدِينَةَ
وَالنَّاسَ مَرَايَا تَمْشِي إِذَا عَبَرَ الْمِلْحَ التَّقِينَا هَلْ أَنْتِ ؟

ب) دخلتُ إلى حوضك عِنْدِي مدينةٌ تحتَ أحزاني
عَسْدِي ما يجعلُ الفُصَّ الأحمرَ أفتحَ والشمسَ عاشقةً سوداءَ
عِنْدِي...

ج) دَهْرٌ مِنَ الخَجَرِ العَاشِقِ يمشي حَوْلِي أَنَا العَاشِقُ الأولُ
للنار

نَعْبَلُ النَّارَ أَيَّامِي نَارُ أَتَشَى دَمٌ تَحْتَ نَفْثِهَا صَليلاً
والإبطُ أَبَارُ دَمْعٍ مَهْرٍ تَابَةِ وتَلَصَّقُ الشَّمْسُ عَلَيْهَا كَالثُوبِ
تَزْلِقُ جُرْحُ فَرْغَتِهِ وَشَمْسُهُ يَبَاهُ وَبَهَارُ (هَذَا جَنِينُكَ ؟)
أَحْزَانِي وَرْدَ.

د) حَذَرْتُ مَنِيَّ يَعْرِشَ حَوْلَ الرَّأْسِ حُلُمٌ تَحْتَ الوَسَادَةِ أَيَّامِي
نُفْسٌ فِي جِيبِي اهْتَرَأَ الْعَالَمُ حَوَاءَ حَامِلَةٍ فِي نَرْوِيلِي
أُمْنِي عَلَى جِلْدِي
مِلْدَاتِي أُمْنِي بَيْنَ الْمُخَيَّرِ وَالْمُعْجَزِ أُمْنِي فِي وَرْدَةٍ

3 - تِلْكَ صُورَتُهَا وَهَذَا انْتِحَارُ العَاشِقِ - محمود درويش

آ) أَنَا الشُّطَايَا وَ...الهُدَايَا
ب) يَنْقُونَ كَالدَّمَ... الخَطِيئَةِ... وَالْبَنَسَحَ فَوْقَ أَجْسَادِ السَّاءِ

ج) حَاوَزَ السَّجَانُ صَوْتِي
قَالَ صَوْتِي : طَائِرَاتُ طَائِرَاتُ طَائِرَاتُ.

سَجَانُ ! يَا سَجَانُ
لِي وَجْهٌ يُحَاوِلُ أَنْ يَرَانِي
سَجَانُ ! يَا سَجَانُ
لِي وَجْهٌ أُحَاوِلُ أَنْ أَرَاهُ
لَكِنَّهُمْ عَادُوا إِلَى يَأْفَا، وَلَمْ أَذْهَبْ

د) أَقُولُ : الْبَحْرُ لَا

وَالْأَرْضُ لَا

يَنِي وَيَشِيكَ «نَحْنُ».

مَلَدْهَبُ لِبَلَدَيْنَا وَيَتَجِدُ الْوَدَاعَ

تسهم هذه المادح في تقريباً من بعض حيف الحذف في الشعر المعاصر، ويمكن تصنيفها كما يلي :

1.3.1. حذف مُخْبَرٍ بِهِ : وفيه تقوم دوائر الترقيم بإثبات عنصر محذوف أو عناصر محذوفة. وبذلك تتدخل الدوائر في بناء النص من خلال ما هو غير مكتوب متفاعلاً مع المكتوب. يضع السياب في جميع مراحله المستشهد بها ثلاث نقاط بعد كلمات (يُودَا، عَيْشِهِ، أَنِّي، قدم). وهو ما يحضّر في (أ) من نموذج أدونيس (عَيْدِي) وأ. - ب) من نموذج محمود درويش (أ)، السدم، الحطينة هذه النقاط الثلاث تخرى بحذف عروصي كما عند السياب في (أ - ب) ولكنها في المادح لأخرى تترك اليأس المنقط مهياً لكل امتلاء، أي تجعل من الحذف عُصراً محمّلاً للنقص الناقص

2.3.1. حذفَ غَيْرَ مُخْبَرٍ بِهِ : وقد يشمل عناصر صغرى كالفعل في (ج) من نموذج درويش (طائرات طائرات طائرات) وفي (د) من النموذج نفسه (البحر لا، الأرض لا). لقد سبق لكلمة (طائرات) أن وردت في الأبيات 36، 42، 46 على سبيل المثال معرفةً ومتبوعةً بفعل (نَمُرُ)، وما هو الحذف يشمل الفعل في الأبيات 130، 131، 132، ثم في البيت 166 المشت من النموذج.

كما قد يشمل هذا الحذف أداة النفي (لا) التي حذف مفعليها، وهو ما يجعل المعنى مبهماً، بل إن النص نفسه قابل ليصبح نهياً. إلا أن الحذف قد يتسع، فلا يتوقف عند عناصر صغرى، وهو الملاحظ في (ج) من نموذج محمود درويش، حيث البيت يبدأ بفعل (حَاوَزَ)، ولكن لا نغتر على صوت السجائر، فالصوت الحاضر وحده هو في الأبيات منطوق صوت المتكلم في النص (صوتي)، فيكون صوت السجان محذوفاً. إن الفَرَاغَ (يباؤ البيت الشعري) يفعل فِعْلة كدال هنا، إلى جانب علامات الترقيم، وهذا الدالان يتحولان في حداثة الشعر المعاصر إلى عناصر تكتب النص مثلما تكتبه الدوائر الأخرى. ولا نقدر أمام هذه الممارسة النصية أن نعتبر النص يشق إلى التواصل البسيط الذي تقوم عليه الدلائلية، فالنص ينكتب في بعده عن كل قصدية وعن كل تواصلية.

3.3.1. الحذفُ المُتَّبِعُ : وهو ما يستمره نموذج أدونيس. وهذا النمط من الحذف واضح التواضع مع الكتابة التي ميزة اللغة فيها أنها تحولت إلى إشكالية، وهي تبدل قواعد اللغة النصية ونلمس هنا دالّ الفَرَاغ الذي يجعل الحذف مُتَّبِعاً، كما في الطبعة الأخيرة من هذا هو السبيعي، وهي المعتمدة في هذه الدراسة.

إن السلسلة الأولى من هذا النموذج (دخلت إلى حوضك) تعطينا مركباً فعلياً تاماً، ولكن لا توجد علاقة مباشرة بين هذه السلسلة وبداية السلسلة الموالية، بل إن السلسلة الثانية ترفع التباس الحذف إلى مستوى أعلى، فالبياض يأتي بعد (أعضاؤك)، ويكون الفعل (تدور) في موقع وسط بين المركبتين اللتين المؤنثتين (أرض / أعضاؤك) فلا ندري هل فعل (تدور) يعود على (الأرض) أم على (أعضاؤك) أم عليهما معاً. ورغم ما يمكن أن يقدمه قارئ من حجة بخصوص عودة الفعل على (أرض) دون (أعضاؤك) فإن العراع يهض ليُبطل الحجة، السديدة في ظاهرها، ويرويع قواعد اللعبة المعتادة لبيان الجملة. ولذلك فإن الحذف الملتبس يُغلَبُ باستمرار عن «تركيب» السلاسل¹⁴، فيما هو يمارس بتراراً حذف عنصر من عناصر التركيب، وهذا ما يسمح بإلقاء البنية الأساسية للجملة وما يتصل بها من قواعد الرتبة في بنيتها السطحية على الأقل. وتدرك خالدة سعيد بحسبها النقدي حالة التفتت الذي يصيب القارئ وهو يفكك النص فترى إليها من مكان القراءة، وعنها تحدثنا سابقاً. ولمس حالة التفتت يعني غياب التواصل الفوري والمباشر بين النص والقارئ. ذلك مأزق الدلالية. لقد تبيّن جوليا كريستينا أن هذه الخصصة متعلقة بالكتابة حيث تركيب السلاسل اللغوية يعطي للنص وضعية «جملة واحدة»⁽³⁵⁾ أو «كلمة واحدة» حسب تعبير تينيانوف. ولا يعمل التركيب بين السلاسل النصية غير تسبيد القواعد غير المطردة للتركيب في الجملة. إن النص يختطف حركيته من زوابع خط النمو المستقيم الذي ظل متحكماً في النص المعاصر، وها هي الكتابة الجديدة تمحو وتحذف، ومعها تمحي القواعد المركبة المطردة في السية السطحية. ويلاحظ في قصيدة هذا هو اسمي أنه كلما تكاثرت المزاغ بين السلاسل لصية كلما تركت المتأليات مع جملة نواة وأمتت القواعد المركبة المطردة.

وبالعودة إلى قوانين البيت نرى فاعلية الإيقاع في إبرار الحذف الملتبس وتعصيده بالحذف لمُخَرِّبه وغير المُخَرِّبه. وبالتالي فإن تركيب التفاعيل والبحور الشعرية في هذا النص ذو وطبيعة سائبة وعمل في إنتاج دلالية النص، إلا أن «التركيب ألا مخذود والآهائي للمتأليات يتراق مع لاهائيتها»⁽³⁶⁾ فلا يجد النص مُخَرَّجاً في تشغيل أضاف الحذف جميعها، ولا بد من مندية دور نهاية متتالية سابقة «التركيبات النهائية لا تدو ملائمة في هذه الممارسة الدالة، كما

14. نترجم مصطلح L'emboutelement كما هو لدى كريستينا بـ «التركيب» ويستخدم في هذه الترجمة على ابن جني الذي جعله تداخل لغات ياب جاه «باب تركيب اللغات». راجع الخصائص، ص 1، ج 1، ص 374 - 391

1. Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, op. cit., p. 274

15. المرجع السابق، ص 281

لو أن الية الدال هنا لم تكن مخزجة بدء طريقة جديدة في الوقت الذي هي فيه متورطة في طريقة أخرى» (١٣٧).

ومن الطبيعي أن يتوقف التحليل، هنا، عند سادح محدودة، لأن الحذف المُلتبس متصل بممارسة الكتابة التي لم يجتبرها السياب، كما لم يجتبرها النص الصدى المتمثل في نصوص محمد الحمار الكنوني. ونشير فقط إلى أن نصوص الكتابة، كما هي لدى أدونيس، وهو المنصت بامتياز لنظرية اللغة في النص، وفي نصوص محمود درويش، هذا المجنون بهديان اللغة في نصوصه المكتوبة منذ نهاية السبعينيات، وخاصة الأخيرة منها، تتأمل قاعدة الحذف. ولكن كانت الإشارة إلى قواعد اللغة الصية موزعة بين نصوص عديدة للشاعرين معاً فإن في القصيدتين المقروءتين هنا إشارة للحذف وتأملاً فيه أيضاً. فهذا نص أدونيس :

ألمح كلمة

كأن حولها سراب وطير لا امرؤ القيس هربها والمعري طفئها وأنحنى تحتها الجبيد
أخسى الحلاج والمعري روى المنبي أنها الصوت والصدى أنت مملوك هي المالك
نفس عن مسارات خطاها تضع تعرب تصر عولاً تصر مُسلخاً هي الحلم والحالم
وهي الملاك ترسم الأمة فيها كبنرة

عند إلى كهفك

قواعد اللغة تقوم لدى أدونيس على الانفصال عن «مسارات» خطى الكلمة، ولا يتم ذلك إلا بالعودة إلى «كهف». كرحم لإحباب لغة مفردة وفريدة لها الصياغ والتعرب، لها هيئة العول والمسلح. وكذلك نص محمود درويش :

أنا ضد العلاقة :

أن تكون بداية الأشياء دائمة البداية

هذه لعتي.

أنا ضد البداية :

أن أواصل بهر موسيقى تؤرحني وتفتدني تفاصيل النوبة

هذه لعتي.

أنا ضد النهاية

أن يكون الشيء أوله وآخره وأدهب

هذه لعتي

هي كتابة ضد العلاقة، ضد البداية والنهاية. كتابة تنتهي لتبدأ ولا تبدأ لتنتهي. «مواصلة» نهر الموسيقى هي كذلك استجابة للإيقاع السري، لهذا النهر القادم من مكان مجهول نحو مكان مجهول، تنبج فيه الفات الكاتب التي «تؤرخ» لها دوال الإيقاع. ذلك حتم الشعر كخطاب يؤسسه الدال، وقد يكون الدال الإيقاعي هو زحمة السري، ولكن النهر ماء في الوقت ذاته، وسمع في انهمار الماء ذلك اللأوعي الشعري الذي يفعل في الشعر المعاصر أي تلك العلاقة بين اللذة الشعرية والماء في الثقافة العربية القديمة. نهراً كان ويكون، والمواصلة اختبار للشهوة وألمها.

2. 1. التداخل النصي

2. 1. توضيحات

يكتسب النص الفائت، عبر كل من التداخل النصي وهجرة النص،⁽³⁸⁾ أهمية متفردة في الشعر العربي الحديث، من التقليدية إلى الشعر المعاصر. وإقرارنا بالتفرد، في هذا السياق، يعطينا حجة مضاعفة لقراءة هذه الخصيصة النصية التي تصعد بدورها أسئلة أساسية تمس بنية الثقافة العربية الحديثة برمتها. إن التداخل النصي ينسحب على كل شعر وعلى كل نص، أكان قديماً أم حديثاً، فيما هجرة النص تختبرها نصوص دون غيرها. ولئن كانت شعرية الإيقاع، التي نركز عليها في مشروع الشعرية العربية المفتوحة، تطرد من حقل التنظير والتحليل كل نزعة تجزيئية، فإن اختلاف وضعية الخطابات يفرض علينا اقتسام آلام عدم تجانس الأزمنة الشعرية، فيكون الانفتاح أمراً لزم يخرق الحصار في لحظة إعادة بناء ذاتها.

لقد أدرك الشاعر الجاهلي سلطة النصوص الأخرى على نصه، وهو ما واجهه القرآن كما واجهته مختلف الخطابات في الثقافة العربية القديمة. وتفصيل دراسة العلاقة بين النصوص، في الشعرية العربية القديمة، دليل على إدراك المسارات اللانهائية التي يسلكها النص في علاقته بالنصوص الأخرى، على أن تلك الدراسة كانت تعتمد المعيار في رصد مستويات العلاقة، وعن ذلك نبتعد في دراستنا. وما يجب إبرازه، بخصوص وضعية الشعر العربي القديم، هو أن علاقة

(38) نود الإشارة هنا إلى أننا استعملنا مصطلح «النص الماتب» الأول في ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، من غير اعتماد على أي مرجع عربي أو غير عربي، وقد عثرنا عليه مستعملاً بعد أربع سنوات من استعماله له، في كتاب ميكائيل ريمتير Semiotique de la poésie الصادر سنة 1983 بالفرنسية. ولا حاجة بنا لأي تبرير أو تعليق.

ويمكن مراجعة دراستنا: صلاح عبد الصبور في المغرب، مقاربة أولية لهجرة النص، من كتاب حداثا السؤال، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1988.

النصوص ببعضها كانت تتم، أساساً، من داخل الذخيرة الشعرية العربية. لهذه القاعدة استثناءاتها، بدءاً من علاقة المتسبي بالثقافة اليونانية، أو الشعر الأندلسي والشعر المتأخر بغير الشعر العربي. ولكن هذه الاستثناءات، التي تفرض قراءة مغايرة، ظلت مرتبطة بقوة الذخيرة الجماعية.

أما في العصر الحديث، فإن علاقة التقليدية بذهخيرة الشعر العربي القديم، أو علاقة كل من الرومانسية العربية والشعر المعاصر بذهخيرة الآخر الشعرية، تطرح إشكالية علاقة الذات بالذات من جهة، وإشكالية علاقة الذات بالآخر من جهة ثانية، في إنتاج المتن الشعري الحديث. تلك هي الحجة المصاعفة.

معارضات التقليدية لنصوص قديمة لا تقل أهمية، على المستوى النظري، عن معارضات الرومانسيين العرب أو الشعراء المعاصرين لنصوص أروبية حديثة أو عربية قديمة، بل إن ترجمة الشعر الأروبي وقراءته المباشرة في لغاته الأصلية من طرف الرومانسيين العرب والشعراء المعاصرين، وكذلك اللجوء إلى نصوص مجهولة في القديم، جعلت من بعض النصوص الحديثة صدئاً مباشراً لتلك النصوص المترجمة أو المقروءة، ولذلك فإن علاقة النصوص ببعضها تعرضت، منذ الرومانسية العربية، لجدل نقدي بلغ حد الانفجارات الجالية حول ملكية النص، بين جماعة الديوان بعدما انقسمت على ذاتها، وكذلك مع الشعر المعاصر من الخمسينيات إلى الآن، حيث أثبتت علاقة البياتي والسياب وعبد الصبور بالشعر الإنجليزي، وخاصة بشعر ت.س. إليوت وإديت سيتويل، أو أدونيس وعلاقة نصوصه بكل من سارتر وجون يونس حديثاً أو النفرى قديماً.

إنه مشهد العلاقة بين النصوص في المركز الشعري. ويكون مشهد التفاعلات النصية حاضراً في المحيط الشعري أيضاً، ولكن بصيغة أخرى، حيث النص العائب هو النص المنتج في المركز الشعري سامتبار. ولم تختلف وصية المحيط الشعري في فلسطين عنها في المغرب أو غيره من الجهات التي تنتسب إليه.

والجدل لنقدي ثم الانفجارات الجالية حول ملكية النص، في الشعر العربي الحديث، عالياً ما ذهب التأمل النظري صحتها، وهو ما يترك الحس الأخلاقي سائداً، فلا نستطيع معه إنتاج معرفة النص في مساراته المحبولة، ومعرفة الثقافة العربية الحديثة في وضعها المركب الذي عادة ما يكون القول بالنقل أيسر صفاته. بعيداً عن ذلك سنحاول مقارنة النص الفائت، في الشعر المعاصر، من خلال مفهومين هما الداخل النصي وهجرة النص، يوحنا في ذلك انقياداً نحو تعلم كيف نتأمل، أي كيف «نولي اهتماماً لما فيه اعتباره حسب هيدغر الذي أثبتنا كلمته في مقدمة الجزء الأول من الكتاب».

2.2. التداخل النصي

1.2.2. تحذيران منهجيان

كان تناوّلنا لمفهوم «التداخل النصي» في ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب جديداً على المتداول في الخطاب النقدي العربي، وهو ترجمة لمصطلح L'intertextualité. وبعد هذا العمل ظهرت دراسات عربية في المغرب أكدت أهمية هذه الخصيصة النصية، ولكنها فضلت ترجمة المصطلح بـ «التناسق»^{٣٩} الذي أصبح شائع الاستعمال في الخطاب النقدي العربي. ونشبت، عكس ذلك، بـ «التداخل النصي» لأن ترجمة المصطلح تضع، قبل كل شيء، له شبكة من العلاقات في لغة الاطلاق وشبكة أخرى في لغة الوصول، علائق دلالية وصرفية وتركيبية^{٣٩} ومن ثم فإن الطابع المفوي^{٤٠} لترجمة «التناسق» لا يسهم في إنتاج شبكة العلاقات التي نستطيع بها الانتقال من وحدة إلى أخرى أو من جهاز مفاهيمي إلى غيره.^{٤١}

وإستعمالنا لترجمة «التداخل النصي» ليس كافياً، لأن المقاربات النظرية المتداولة، هي الأخرى، في خطابنا النقدي، لم تعتمد المراقبة المنهجية، وهي تتعامل مع كل من الشعر والسرد مستوى نظري موحد. ذلك منزلق الدلائلية عموماً، ولكنه منزلق بدون حدود في الحقل النقدي العربي. إن شعرية الإيقاع تنفصل عن شعرية الاستعارة، ومهما كانت شعرية الإيقاع حديثة فإن الوضعية المختلفة لكل من الشعر والسرد في العلاقات النصية، كان باختيارين ترصتها منذ بداية القرن العشرين، ومن ذلك فإن قراءة الحوارية طعمت هذا الاختلاف.

هذان التحذيران المنهجيان سابقان على مصاحبتنا للمقاربات النظرية، لأننا بدونهما نفتقد الموجه الأساسي للمصاحبة الضرورية لجملة من المقاربات التي نتبين من خلالها تشعبات مفتوحة على مفاجآت تبلغ حد الجفاف. على أن هذه المصاحبة، من ناحية أخرى، تتجنب سلك المتابعة التاريخية الصارمة، أو منحى التفاصيل لدى العرب القدماء ومقارنتهم بالحديثين، فالمصاحبة المنهجية هي منتهى غايتنا.

٣٩) شير ها، عى الأصح، إلى كتاب محمد مناج، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناسق)، دار التنوير، بيروت، 1985

٣٩) عبد القادر الناصي المبري، السافيات واللغة العربية، م.م.، ص. 230.

٤٠) المرجع السابق، ص. 226.

٤١) يذكر الناصي المبري بهذا الصدد - «في القول أن الجهاز المعاصمي في كل حقل علمي أو معرفي أو في نظرية مر الـظ. بات العلمية يترجمه دق لموي تماثل وحداثه لتكشف عن البنية الداخلية للعلم أو لنظرية المرجع السابق، ص. 228.

2.2.2. انشغال العرب القدماء

فطنت الشعرية العربية القديمة، كما فعلت غيرها، لعلاقة النص بغيره من النصوص، بل إن الشعراء العرب القدماء، منذ الجاهلية، أحسوا سلطة النصوص الأخرى على النص الشخصي. هذا عنتره يقول في مفتتح معلقته «هل غادر الشعراء من مَرْدَمٍ لِيُبرر، من بين ما يبتغي إبرازه، سلطة طقسي البداية التي أصبحت علامة على الدخول في النص الشعري. فكان القصيدة الجاهلية، والطويلة منها بحاصة، لا يُعترف بشاعريتها إن هي لم تكن خضوعة لتقاليد البداية المتبعة في القصائد الأخرى. هذه هي القراءة الأولية لعلاقة النصوص ببعضها، وللتداخل النصي بينها.

ولكن الشعراء والشاعريين، في العصور اللاحقة، وطوال تاريخ النقد العربي، أولوا مسألة التداخل النصي عناية بعيدة، ذات استراتيجيات متعددة، منها الدفاع عن القدماء أو عن المحدثين، ومنها الموازنة بين شاعرين كما فعل الأملدي، أو المفاضلة بينهما كما هو عند المنحجم، أو الوساطة بين شاعر وخصومه كما هو حال القاضي الجرجاني، أو إثبات السرقات بعد ذاتها في شعر أكبر الشعراء مثل سرقات أبي تمام لابن عمار القطريلي، وسرقات البحتري من أبي تمام لبشر بن يخشى النسيبي، وسرقات أبي نواس لمهمل بن يموت بن المزروع، والإيانة عن سرقات المتنبي لأبي سعيد محمد بن أحمد العمدي. بل إن كثيراً من البلاعيين أفردوا للسرقات باباً خاصاً في نهاية كتبهم. وقد تعرض ابن رشيق لاتساع أوصاف السرقات فقال :

«وهذا بابٌ مُنَّع جداً، لا يقدَّر أحدٌ من الشعراء أن يدعي السلامة منه، وفيه أشياء عامصة، إلا عن البصير الحاذق بالصناعة، وآخر فاضحة لا تخفى على الجاهل المغفل» (42)

وكان القاضي الجرجاني أشار، قبل ابن رشيق، لصعوبة التعامل مع السرقات، وذلك في قولته التالية :

«وزعم خضك أنك وأصحابك وكثيراً منكم لا تعرف من السرقة إلا انتمه، فإن تجاوزته حصل على ظاهره، ووقف عند أوائله؛ فإن استثبت فيه، وكشفت عنه، وجده عارياً من معرفة وأصحه، فضلاً عن غامضه، وبعيداً من حليته، قبل الوصول إلى مشكله. وهذا باب لا ينهض به إلا الناقد البصير، والعالم المبرر وليس كل من تعرض له أدركه، ولا كل من أدركه استفاد واستكمل» (43)

(42) ابن رشيق، الصمدية، مج 2، ص 200.

(43) القاضي الجرجاني الوساطة، شرح وتعليق محمد أبو المصل إبراهيم وعلي محمد الخاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، بدون تاريخ، ص 183.

وإذا كانت هذه الاستراتيجيات المهيمنة على قراءة السرقبات في نقدنا القديم تدل على انشغال الثقافة العربية بعلاقة النصوص بعضها، فإنها تتطلب، في الوقت ذاته، إعادة قراءة محتصة لها أسسها النظرية الواضحة تشمل النص الشعري ضمن بنية الثقافة العربية. والملاحظة التي يمكننا إثباتها، بهذا الخصوص، هي أن الشعراء والشاعريين فرّقوا، في قراءاتهم المتفحصّة، بين اللغة والأسلوب من جهة، وبنية الخطاب، أكان بيتاً أم قصيدة، من جهة ثانية. وهكذا أنزلوا الأولى منزلة السركة، والثانية منزلة الإيجار الذي هو شرط أسبق في بناء الخطاب.

3.2.2. مُقَارَبَاتٌ حَدِيثَةٌ

كان على الشعرية أن تنتظر الشكلانيين الروس لإعطاء تصوّر مغاير، نجده لدى شكّلو فُسْكي الذي يرى أن «العمل الفني يُدْرِكُ في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وبالإستاد إلى الترابطات التي تُقيمها فيما بينها. وليس النصُّ المُعارض وحده الذي يُدْعَى في توارٍ وتقابلٍ مع نموذج معيّن بل إن كل عمل فني يُبدع على هذا النحو»⁽⁴⁴⁾ ثم يأتي بعد ذلك ميخائيل باختين الذي سيُغلَبُ عن قطيعة إيستمولوجية مع الشكلانيين الروس ويدعو للحواريّة،⁽⁴⁵⁾ التي سيخصّصُ بها الرّواية، فيما يصنّف رومان ياكوبسون عن التداخل النّصي في شعرته الخاصة بالنصوص الشعرية التي لها وضعية الصوت المُقرّد.⁽⁴⁶⁾

إن الروسيين، دلانيليين وشاعريين، تناولوا هذا العنصر النصي بعد انطلاقتهم من المطرية الأدبية (شكّلو فُسْكي) أو فلسفة اللغة (باختين). قبل ذلك أنحر فردساند دو سوسير دراسة مثيرة لرتبما ابتدأها سنة 1906 واستمر فيها إلى 1909، وقد نشر منها جان شتاروبنسكي J. Starobinski. قُدمَ مترجمة مد 1964 ثم جمعها بعد ذلك سنة 1971 في كتاب بعنوان الكلمات تحت الكلمات - يقول فيه .

د. سوسير، وهو يُصنّف لِنِيتْين زُخْلِيتْين⁽⁴⁷⁾ لَاتِينِيتْين، سمع الصوتيات الأساسية لاسم علم تنهض تدريجياً، مُنفصلةً عن بعضها بعناصر صوتية مُستقلة»⁽⁴⁸⁾

وهذا الاكتشاف الفريد سيقود الدّراسة الصّية نحو مغامرة ممارسة ما يمكن تسميته بحفريات النص. بعد أن سيّس سوسير أن سطح النص مُكوّنٌ، تبيّه وتحرّكه نصوص أخرى، حتى ولو كانت مجرد كلمة مفردة.

(44) قوة وأردة من دراسة إيهابوم في كتاب

Théorie de la littérature, textes des formalistes russes, Coll. «Tel quel», Seuil, Paris, 1965.

45. هذا ما يشترطه في كتاب الماركسية وفلسفة اللغة، ثم يتبع عليها صرحاً نقدياً فريداً في كتاب شعرية دوستويفسكي.

46. Roman Jakobson, *Résumé de la poésie*, coll. poétique, Seuil Paris 1986 p. 11.

47. سبّاحي Vers Saunier هو البيت الذي ينصف في الشعر اللاتيني متوفر على ثلاث إمكانيات ونصف، متبوعاً بثلاث تعديلات ورجوعاً إلى هو ب. جويير، كما أنه لم يترك.

48. Jean Starobinski, *Les mots sous les mots*, coll. le chemin, NRF Gallimard, Paris, 1971 p. 28.

ويشتغل اللساني أوستين Austin بالعلاقة بين الخطابات عامة، وذلك في كتابه الذي يمكن ترجمته بـ **إنما القولُ الفعلُ** (49) وترى جُوليا كريستيفا أن **اقتِصادَ الحوار** بين المحطات كما تجلّى في كتاب أوستين يؤسسه فرضٌ قسريّ المتكلّم على المحاطب، وهو ما سيحدده دُوكُرو Ducrot في كتابه **قُلْ وَلَا تَقُلْ** موضعاً أن فعل الفرض هو «وضعُ شرائطٍ إجباريّةٍ للاسترسال في الحوار» (50) ويكون اقتصادُ الحوار، تبعاً لذلك، حسب جُوليا كُريستيفا، يتضمن وظيفتين للفعل **الترديّ** وهنا : **الوظيفةُ القضائيةُ والوظيفةُ التملّكيّةُ**؛ ففي الأولى يفرض المتكلّم شرائطه على الخطاب، وفي الثانية يحتمل المحاطب الاندماج في الخطاب أو مجادلته. (51) وهذا ما تَوسّسه النصوص في السياق بكامله، وهو مُعقّد ودُوْستويات أبرزها حسب كُريستيفا :

«أر هذه العلائق السياقية لا تُتَحصَر في جعلِ المعنى تابعاً لصِّ بمجرّد أنه يعترض نصوصاً أخرى. فالنص الجديد، وهو يخضع لوظيفة السياق القضائية، يهدو إلى تملّك الدور القضائي، إلى امْتِلاكه، وهذا يعني أنه يتجادل مع هَذَا الذي يعترضه (ويفترضه «موضوعياً» لمجرد وجوده بكل بساطة) للجمع بين المُفترض ومجادلته الخاصة به، ليجعل منه فِعْلاً قضائياً جديداً، قانوناً جديداً سيكون المُفترض الجديد للنصوص اللاحقة. وإذا كان بَاسْكَالْ وفَوفِنَارْغُ Vauvenargue يطرحان سؤالاً على لُوتْريامُونْ ويتأسان على هذا النحو كمُفترضه، فإن لُوتْريامُونْ يتجادل معهُم ليحتلّ مكان الذي يطرحُ السؤال، وحتى يُصْبِحَ النصُّ هو ذاته مُفترضاً فإنّه يطرحُ نفسه بتملّك ما يَفترضه» (52)

وستجد تحليلات أوستين وديكُرو وفوكُو صداها في أعمال رولان بارط الذي يرى أن اللفّة فاشية، (53) والنص لا يمكنه أن يتحقق إلا إذا كان خصوصاً ومُحتجاً في أن. (54) ويمكن التعرّض أيضاً لعمليّن متأخريّن قام بهما كل من ميكَائيل ريفاتير M. Riffaterre وخاصة في كتابيه **الإنتاج الأدبي والدلائلية الشعرية** ثم جيزار جُيت في كتابه **الحامل لعنوان التعلّيات**.

Austin (J.L.) *Quand dire, c'est faire*, Seuil Paris. 1970. 149

O. Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Herman. 1972. p. 93. (50)

(51) اعتماداً في الصياغة العامة لأراء دوكرو على كريستيفا، راجع

La Révolution du langage poétique, op. cit; p-p. 337-338

(52) المرجع السابق ، ص. 339

(53) رولان بارط درس السيمولوجيا، ترجمة عبد السلام محمد المائي، دار توبقال للنشر، البيضاء، 1986، ص 13، وقد جاء فيها «يبدأ الساب من حيث هو إنجاز كل لفّة، ليس بالرجعي ولا بالتقدمي، إنه، بكل بساطة، علني : ذلك لأن العاشية ليست هي العميلة دون الكلام، وإنما هي الأرقام عليه».

(54) رولان بارط، **الأدب والمعرفة، مجلة الثقافة الجديدة**، المحمدية، ع 28، 1983، ص. 70.

وجميع هذه الأعمال تقارب التداخل النصي من أمكنة متعددة، وترى إليه كمنصر أساس للنص الذي هو خطاب لغوي، وما ينطبق على الخطاب اليومي المتداول ينطبق عليه هو الآخر. ولكن هذه الفرضية تثير مناقشات بخصوص النص الشعري، واختلافه عن النص السردي.

لقد سبق لناحتين أن وظّف مصطلح الكَرْفَاح في تحليله للتداخل النصي (وسيفيدُ منه بازط) الذي هو مظهر الجوّاريّة، كما أنه الذي يُبَيِّنُ النصّ في علاقته ببَيِّنَة نصية أخرى.⁽⁵⁵⁾ بهذا تنفصل الجوّاريّة عن القراءة الأحاديّة ومنها القراءة اللسانية، ويُفصلُ باحتين ذلك قائلاً :

«وهكذا تكونُ العلائق الجوّارية خارج نطاقِ عِلْمِ اللّغة. ولكن في الوقت نفسه لا يَخُورُ أن تُفصل عن محال الكلمة، أي عن اللّغة بوصفها ظاهرة ملموسة ومُكتَمَلَة. تخيّل اللّغة فقط في الاختلاط الجوّاريّ بين أولئك الذين يستخدمونها. إن الاختلاط الجوّاريّ هو الذي يكوّن الجوّ الحقيقي لحياة اللّغة. إن حياة اللّغة مُفَقَّمة بالعلائق الجوّارية، وذلك بفضل النظر عن الميَّان الذي تُستَخدم فيه (يومي، عملي، عِلْمي، فني، الخ). إن علم اللّغة يدرس «اللّغة» نفسها من منطقيّاتها النوعية ومُأخوذة ككُلّ، الأمر الذي يجعل بطريقة ما، المخالطة الجوّارية ممكنة، غير أن علم اللّغة يتجاهلُ العلائق الجوّارية نفسها، هذه العلائق قائمة في مجال الكلمة، وذلك لأن الكلمة ذات طبيعة حوارية بالضرورة، ولهذا السبب يتعيّن دراسة هذه العلائق بواسطة «ما بعد عِلْمِ اللّغة» الذي يتجاوزُ حدودَ عِلْمِ اللّغة الذي له مسائلُه ومادّته المُتعلّقة».⁽⁵⁶⁾

لباكتين مريدة وفية. إنها جُوليًا كَرِيفًا التي أُولتِ الجوّارية مكاناً مرموقاً في دلائليتها التحليلية. ولكن ميكائيل ريفاتير يتجاهلُ باختين تماماً، وهو يرى في كتاب دلائلية الشعر أننا «إذا أردنا فهم دلائلية الشعر فمن المناسب أن نَمِيزَ بعناية بين مُستويين (أو مرحلتين) للقراءة»⁽⁵⁷⁾ يسمي الأول بالقراءة الاستكشافية، وهي التي يساهم القارئ في عمليتها «كفاءته اللغوية»، وهذه تتضمن الفرضية التي مفادها أن اللّغة مرجمة - وفي هذه المرحلة تبدو الكلمات منذ البدء رابطة لملائق مع الأشياء، ويسمي الثانية بالقراءة التأويلية وفيها «يتذكر القارئ ما قرأه منذ لحظة ويعدل فهمه لما استخلصه تبعاً لما هو يُفكِّكه».⁽⁵⁸⁾ إلا أن الدليل في هذه الحالة

(55) راجع شعريّة دوستويفسكي، دار توبتال للنشر، الدار البيضاء 1986، ابتداء من ص. 177.

(56) المرجع السابق، ص. 267.

(57) Michael Riffaterre, *Sémantique de la poésie*, op. cit., 16-17.

(58) المرجع السابق، ص. - ص. 16 - 17.

مزدوج ويشتغل كلفّة للكلمات. وسرى أن للعبة الكلمات هذه، في الخطاب الشعري، «جذوراً» نصية. فهو محسوس، بدءاً كمجرد [خصيصة] لأنحوية، إلى أن يدرك القارئ أنه يوجد نص آخر فيه الكلمة نحوية، وبمجرد ما يتحدد هذا النص يتحول الدليل دالاً بشكله فقط، لأنه هو الذي يُجبل على قانون آخر»⁽⁵⁹⁾ وبذلك يكون التداخل النصي فاعلاً في القراءة التأويلية.⁽⁶⁰⁾

ويكون كتاب التطريسات لجيرار جنيت ضمن تلك الأبحاث التي «نجد فيها ما لم نكن نبحث عنه».⁽⁶¹⁾ وهكذا يبنى جنيت موضوع التداخل النصي من خلال النصية الموازية، انطلاقاً من خمسة أصناف للعلاق النصية المفارقة، أولها التداخل النصي، وشكله الصريح هو الاستشهاد، أما شكله الأقل صراحة فهو السرقعة، هذا التداخل النصي يعود لجوياً كريستيفا، وتحول في تصور جنيت.⁽⁶²⁾ والصنف الثاني هو النص الموازي، أي العلاقة التي للنص بالعنوان والعنوان المرعي وتداخل العاوين، والمقدمة، والتقديم، والتنبيه، والتمهيد، (وقد تطرقنا لذلك في الجزء الأول)،⁽⁶³⁾ والصنف الثالث هو الوصف النصي، وهو «العلاقة التي تربط بين النص والنص الذي يتحدث عنه»⁽⁶⁴⁾ والصنف الرابع هو النصية الواصفة، وهو علاقة الاشتقاق بين النص (ب) والنص (أ) السابق عليه. فالنص السابق في هذه الحالة يُسمى النص المفترض والنص اللاحق يُسمى النص الواصف، أما الصنف الخامس فهو النصية الجامعة، وهي العلاقة البكّناء بالأجناس النصية التي يفصح عنها التضمين النصي الموازي (من شعر ودراسات ورواية...). وهذه الأصناف تندمج عبر القراءة في مصطلحات قديمة كالسرقعة والممازضة والتقليد الساخر وغيرها.

إن التطريسات هي برأي جنيت مهذ النص ومآله في أن. وهي لا تلمس الكلمة كما عند باختين، ولا البنيات الجبرئية المحصورة في الجملة كما عند ريفاتير، ولا التداخل النصي كما عند كريستيفا. فالسرقعة بحسب جنيت تترى إلى النص في تمدد علاقته المستنبطة، أكانت علائق داخلية أم خارجية، تنتقل من النص إلى النص الواصف، ومن اللغة الأدبية إلى لغتها الواصفة، ومن النص إلى النصوص السابقة عليه.

(59) المرجع السابق، ص. 108.

(60) المرجع السابق، ص. 124.

(61) Gerard Genette, *Palimpsestes*, coll. Poétique, Seuil, Paris, 1982 p. 8.

(62) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(63) المرجع السابق، ص. 9.

(64) المرجع السابق، ص. 10.

وتأتلف هذه التصورات العامة في وضع جميع الخطابات في مرتبة واحدة، والفروقات بين النص الشعري وغيره ليست دائمة واضحة، لأن النص الشعري يندمج بحسبها ضمن النص الأدبي. وما تسمى إليه هذه التصورات العامة في تعيين حدود التداخل النصي لا يؤدي لقراءة النص الشعري في خصيصته المنفردة. ويكون باختين استثناء. إنه، وهو يشتغل على الرواية والسرد لم تفتُ ملاحظة الفروقات بين وضعية الكلمة في الرواية ووضعيّتها في النص الشعري. هذا امتيازُهُ. إن الحوارية بالنسبة لباختين تستوعب التداخل النصي ولا تقتصر عليه. بهذا تتقدم في القراءة فباختين يرى :

«أن الحوارية الداخلية للخطاب في أغلب الأجناس الشعرية (بالمعنى الحضري للكلمة) ليست مُستغلةً فنيًا، وهي لا تدخل في «الموضوع الجمالي» للفعل، وخاتمةً طريقة اعتيادية في الخطاب الشعري. وتصبح، عوضاً عن ذلك، في الرواية أحد المظاهر الأساسية للأسلوب الشري، وتخضع لبلورة فنية نوعية».⁽⁶⁵⁾

وما يشته باختين، بهذا الخصوص، هو أن «الموضوع الجمالي» للشعر مُقَارِقٌ له في الرواية، واستراتيجية الصورة أو اللغة الشعرية متوجهة باستمرار نحو الاكتفاء بذاتها، من غير أن تلغي الحوارية الناحية العامة، على عكس الأسلوب الروائي القائم عليها. ومن هنا فنهم كيف أن الحوارية أوسع من التداخل النصي الذي هو أحد العناصر النصية لبناء الخطاب، ومنه الخطاب الشعري. وعدم قيام الخطاب الشعري على الحوارية يؤدي إلى رؤية هذا الخطاب فيما يميّزه كنسق للدوال، ولا يكون التداخل النصي إلا أحد عناصره.

4.2.2. الأُمُ القِرَاءَة

لهذه المقاربات أمكنتها النظرية، فهي الشعرية والدلائلية والدلالية التحليلية، مع ما نلاحظ من مواقع الشعرية ذاتها. إن النص الشعري العربي، أكان قديماً أم حديثاً، يخضع للتداخل النصي كما هو حال عملية القول برمتها. ولكننا، باعتبارنا شعرية الإيقاع، نلغي الرؤية التجزيئية إلى النص، لأن الإيقاع في الشعر، من خلال كشافته العليا، يفصل وضعية التداخل النصي في الشعر عنها في غيره. ذلك ما صرح به باختين صاحب الحوارية. وما يرغبنا على اقتسام آلام القراءة، بالنسبة للشعر العربي الحديث، هو أن قانون التداخل النصي لم يعد كما كان عليه في

قديم الشعر العربي القائم على السيان.⁽⁶⁶⁾ فالتقليدية ثقلي من شأن الذاكرة، فيما هي تعطي الوظيفة القصائية مكان الامتياز والمحولة. وهذا ما يقدم لنا الحجة المضاعفة في قراءة هذه الخصوصية النصية.

لقد كانت جُولِيَا كُرَيْسُطِيْفَا في تحليلها لـ «أشعار» لُوثَرِيَامُون ترى «أن كُلَّ نَصٍّ قُرئَ يتحوّل نصّاً سابقاً لـ «أشعار» من رواية وشعر وترجمة وخبر صحافي، لا شيء مُلغى قُبْلِيّاً من حقل الشعر وكل شيء يدخل فيه شريطة أن يُصيغ موضوع تحوّل وتملك».⁽⁶⁷⁾ وإذا كانت هذه القولة تؤكد الرؤية التحريضية إلى النص فإنها، من جهة ثانية، تشير إلى أن النص الغائب مشروط بالتداخل النصي. وبالعودة إلى نصوص «القطيعة» في الشعر الأروبي والأميريكي، يمكن ملاحظة اتساع حقل التداخل النصي في أعمال مثل الكُومِيذِيَا الإلهية لدانتِي، وإشراقات رامبو أو أفاشييد إزربابا ونُد على سبيل المثال.

وبالنسبة للشعر المعاصر، في الثقافة العربية، نلمس اتساع حقل التداخل النصي، رغم أننا لا نستطيع الإحاطة المفصلة بكلية النصوص الغائبة فيه لأنها لانهائية، ثم لأنها أيضاً ولدت، في حالات عديدة، ما سماء جبرار جُنيت بالعلاقة بالكُماء. ولكن اعتماد الشعر المعاصر نصوصاً من خارج الذخيرة الشعرية العربية، أو ممّا هو غير متداول فيها، يدلنا على أن عينة نصوص الشعر المعاصر مكثفة بنصوص غائبة قُبِحت من أمكنة ثقافية وحضارية متنوعة، يمكن من خلالها رصد ثقافة موسوعية أصبح تميّز الشعراء المعاصرين الذين اقتنعوا أن الحداثة معرفة تحاور الأزمنة كلّها، وبالتالي لا يمكن أن تتحقق من داخل الثقافة العربية وحدها، ولُكِّم انتهوا، بعد الاخبار، إلى أنها لا تتحقق من خارجها وحده أيضاً. إلّا أن علاقة النص المعاصر بغيره من النصوص لم يأت دوماً بنفي قاعدة التقليدية، أي التذكر، فكان لنا في الشعر المعاصر هذا اللقاء الجموح الذي بترت الوظيفة القضائية ذات هيمنة راسخة، وهو ما يكاد ينفي عن بعض النصوص الشرط الذي تصمه كُرَيْسُطِيْفَا لكل تداخلٍ نقي. هنا يكون التأمل النظري ضرورياً. هيمنة الوظيفة القضائية لا تنسحب على مجمل متن الشعر المعاصر. فالوظيفة التملكية حاضرة بفتنتها، حيث اختيار علاقته

(66) يميّز الشعر العربي القديم بما يمكن تسميته بشعرية السيان. ويورد ابن منظور خبراً عن أبي نواس يلخص هذه الشعرية، جاء فيه: «وكان لأبو نواس قد استأذن خلفاً في نظم الشعر، فقال له: لا أدن لك في عمل الشعر إلا أن تحمط ألف مقطوع للمرب، ما بين أرجورة وقصيدة ومقطوعة. فجاب عنه مدة وحضر إليه، فقال له: قد حفظتها. فقال أشدها، فأشده أكثرها في عدة أيام. ثم سأله أن يادن له في نظم الشعر، فقال له: لا أدن لك إلا أن تنسى هذه الألف أرجورة كما أنك لم تحفظها. فقال له: هذا أمر يصعب عليّ، فإني قد أتقنت حفظها. فقال له: لا أدن لك إلا أن تنساها. فمدح إلى بعض الديرة وغلا بنفسه، وأقام مدة حتى سبها، ثم حضر فقال: قد سبها حتى كاد لم أكن قد حفظتها قط. فقال له: إلا أنظم الشعر. وأساس الذاكرة هنا هو السيان. عن كتاب أحبار أبي نواس لابن منظور، القاهرة 1924، 12، ص. 53.

Julia Kristeva, La révolution du langage poétique, op. cit, p. 341 (67)

النص بغيره من النصوص يبرز في صيغة وعي تقدي يتدخل في مسار العلاقات اللانهائية مع النص الآخر، أكان عربياً أم غير عربي، فينتفي بذلك الاجترار الذي يسمُ التقليدية، ويكون للامتصاص والحوار سلطة بداية بناء مسكن حر تطلن عنه إيقاعات الذات الكاتبة باستمرار.

5.2.2. نَعَاذِجُ نَصِيَّة

هذا التوضيح النظري، يحتاج، بالتأكيد، إلى حقل مُوسَّع حتى نتيبن إمكانياته وثغراته. ليس ذلك ضمن مشروعنا الراهن. سكتفي بنصوص محددة من المركز الشعري، نحاول من خلالها لمس خصيصة التداخل النصي. وهذه النصوص ثلاثة هي المسيح بعد الصلب للسياب، وهذا هو اممي لأدونيس، وأحمد الزعتر لمحمود درويش.

1.5.2.2. المسيحُ بعدَ الصلب - السياب

تشكل قصيدة المسيح بعد الصلب حقلاً خصباً لتحليل قوانين لعبة التداخل النصي في الشعر المعاصر، عن طريق البنيات الجزئية، وهي النوى الهامشية التي تشمل الكلمات والمتتاليات، أو السية العامة، وهي النواة المركزية التي تحتضن ما بعد المتتاليات، أي المقطع أو النص. وهذه جميعها تبيّن وفق تسرّب الإيقاع في جسد النص. ونعتقد أن الفقرات السابقة من القراءة قادرة على منا بتبصر البنيات الجزئية، بخصوص الإيقاع والمعجم والتركيب، لذلك نركز على البنية العامة للنص.

يصادفنا في البدء النص العوازي، العنوان. وهو غريب، لأنه يؤالف بين تقيضين هما : المسيح التاريخي المصلوب، والمسيح المتخيّل بعد الصلب، ولكن الغرابة لا تتصح إلا بعد العنوان. بهذا يكون العنوان دالاً هو الآخر من بين دوال النص وليس مجرد نص مواز كما يقول بذلك جنتيت. تبدأ القصيدة في بيتها الأول بما يلي : «بَعَثْنَا أَنْزَلُونِي، سِبْعَتُ الرِّيحِ». إن قارئ الأنجيل، وحياة المسيح، سيفتأ مُندِعْشاً أمام واقعة لا شيء يُشْبِهُها تاريخياً، واقعة متخيّلة. تتحدث الأنجيل عن يوسف الذي أنزل المسيح وكفنه بالكتان بعد وفاته المؤكدة، ولكنها لا تتحدث عن المسيح الذي أنزلوه وبيع الرياح. هناك إذن، منذ البيت الأول ما يسميه باختين بالتعارض بين نصين، هُنا الإنجيل وتصريفاته من شروح وتعاليق وتفسير من جهة، ونص شعري يحوّل هذا النص ويتملكه من جهة ثانية.

وكلما تقدمنا في القراءة كلما تأكدنا أن هذه النواة المركزية، الإنجيل، تغيّب في نص السياب عبر أتيات المقطع الأول وهي تبيّن النص. ولكن إلغاء الفصل بين الواقعي والمتخيّل

يزداد في المقطع الثالث حيث المسيح يقف مواجهةً أمام يهوذا (الأشخريوطي الخائن) «هكذا عدت، فاصبرُ لِمَا رَأَيْتَ يَهُودًا...». هناك علاقة إيقاعية بين «فاصبر» و«سره» في البيت المُولي، وهما يحققان التعارض بين الحاضر (اصبر) المتخيل، والماضي (سره) الواقعي. ولقاء الفصل بين الواقعي والمتخيل، بين النصِّ العائب والنص، يعود للتحويل الذي يخضع له النصُّ العائب في نص السياب. وفي المشهد معاً، مشهد النزول بعد الصلب، ومشهد يهوذا بعد الخيانة، تكون إنتاجية النص هي النابذة لاعادة بناء الواقعة التاريخية وفق القانون ذاته لقراءة الواقعي والمتخيل من قبل النص. النزول هو نزول إلى القبر. ها يتدخل الهدف لتضيق التعارض بين الموت والحياة، لذلك يكون التجاوب مع «أنت من عالم الموتِ تسقى؟ هو الموتُ مره» تساوياً يفيد التحول.

إن التحويل الذي من المشهدين يتوافق مع البناء المقطعي للنص؛ فالأول يتحقق في المقطعين الأول والثاني حيث النزول إلى القبر، ولكن الموت والدفن يتحولان عن واقعتهما التاريخية ليصبحا متخيلاً نصياً لدى السياب، وبدل صعود الروح إلى السماء (حسب التأويل الديني) تكون الحياة في التراب؛ والمشهد الثاني يتحقق ابتداءً من المقطع الثالث حين يبدأ اللقاء بيهوذا بعد الحياة في الموت وداخل - خارج القبر، ثم في المقطع الرابع بالهجوم على القبر. وهنا يكون التجاوب الإيقاعي صريحاً بين «قدم» و«صدري» و«قبري». وهنا متخيل أيضاً، لأن هناك كلاماً من القبر، ودخولاً لرفاق يهوذا الذين يتحول بهم يهوذا إلى جماعة بعد أن كان من قبل فرداً؛ ويتسع المشهد مع المقطع الخامس، فهناك استرسالٌ لفعل الحياة، ويتم تحويل النَم إلى رهرة ثم يحطّم السور الحاجز بين المسيح (الإنسان) والإلاه، فلم يعد السيي يعمل بقُدرة الإلاه، بل له فعلُ الإلاه. في المقطع السادس يتوجه الجسد إلى «ما ليس مؤثراً» في المقبرة. وفي المقطع السابع يحمل الحندُ البنادق للصلب مُجدداً، للصلب الثاني في زمن ليس هو الزمن القديم. وتنتهي القصيدة بالمقطع الثامن الذي يتحول فيه المكان إلى «غابة مُزهرة»، وحيث الصلب الجماعي «كان، في كل مرثى، صليب وأُم حريئة» ليُصبح به المدينة مهابةً للولادة، أي للخيانة. وما لسناء في المقطعين الأول والثاني ثم الثالث، بعد ذلك، من تحويل النص العائب في نص السياب، يتأكد مع النص بكامله، في الوقت نفسه الذي يملكه.

هي ولادة قبل أوإنها. يتدخل العنصر الداتي، المُحول، لتحقيقها، ولكنه تحقيقٌ معلق. فالمخاض سابق على الولادة، وقد تكون النهاية ولادة كما أنه يحتمل أن تكون إجهاضاً. إلا أن المهم هو كيف أن تحويل النص العائب، الواقعة التاريخية للمسيح، لم يغير الواقعة وحُذها، بل غير شخص المسيح ذاته، كما غير الزمان والمكان. وتوقفت القصيدة عند المقطع الثامن يعني اعتماد الحذف في البناء النصي، وبذلك يترك حرية بناء المقطع الناقص، الذي هو التاسع من

حيث الترتيب. ولأن الولادة تكون في الشهر التاسع فالقصيدة مبنية على القُصَان بمقاطعها الثمانية التي توحى بالأشهر الثمانية التي هي بحاجة لتاسعها. وها هو الفراغ مستحوذ على النص أيضاً.

هكذا يتحول الإنجيل في نص السياب، وقد عرف قانونُ الامتصاص طريقة التداخل بين نصين متاعدين في الزمان والمكان (الانتقال من فلسطين قديماً إلى العراق عن طريق «جيكوره حديث»)، كما هما متباعدان في الرؤية والفعل في آن. وتكون النوى الهامشية، القادمة من أمكنة معرفية متاعدة أيضاً، مُشغلة في بناء نص جديد مؤرخ بإيقاعه الشخصي، وفي إنتاجية سلطة التملك. ولكن كيف تم تداخل نص الإنجيل مع نص السياب ؟ سنبحث ذلك لاحقاً من خلال هجرة النص.

2.5.2.2. هذا هو أشمي - أدونيس

لقصيدة أدونيس وضعية مقابلة مع النص الغائب. فهذه القصيدة تتداخل فيها نصوص إسلامية وأو خطابات عربية قديمة وحديثة، ثم نصوص أروبية حديثة. تتوجه، هنا أيضاً، نحو النصوص التي هي برأينا محددة للنواة المركزية، مادامت هذه الخطابات تتمرأ في النص وكأنها بنية متجانسة ومتجاوبة عناصرها ببعضها بعضاً.

إن الخطاب الديني يكونُ العنصر المهيمن فيما هو العنصر الفاعل في حدوث التمثيل بين المعصرين الآخرين. ولمواجهة الخطاب الديني وضعية دالة في مشروع الحدثة برمته لدى أدونيس.

مذ العنوان يتدنى لنا النص الديني عائداً في نص أدونيس. هذا هو أشمي ذو صلة مباشرة وفورية بالقرآن، وخاصة «أساء الله الحسنى». تتحول الأساء إلى اسم. وهو تحول يتدخل فيه قانون الجوار الذي أساء القلب والنفس والتمازج، أو المحو كما تفلن عنه السلسلة الأولى من النص «ما حياً كل حكمة». يتدنى المحو للحكمة متغير الآية عن دلالتها الدينية. وفي نهاية المقطع الأول تضاف القدرة إلى المحو، والقدرة هنا مرتبطة بالتغيير فلم تعد من أساء الله الحسنى، «قادر أن أعير». ولبرور البيت الأخير وظيفة بنائية، فكتابته بخط أسود، سيمك، تكثيف للإيقاع النصي. يتحول البيت معناً إلى تصعيد للدلالة إنه هو الآخر يتحول إلى آية.

مند بداية المقطع الأول، إذن، يبرز اتجاه النص وتتحدد جهاته :

ما حياً كل حكمة هذيه ناري

لم يتبق - آية - دمي الآية

هذا بدئي

فلبداية الشخصية التي يعلن عنها النص تتم من خلال التداخل النصي. والمحو الذي يفتح به النص مشروعه قادم من وصية ابن عربي «أَنْسَ مَا عَلِمْتُ وَأَمَحُ مَا كُنْتُ وَأَزْهَدُ فِيمَا جُمِعْتُ». هذه وصية الصوفي التي تطال ما لا يقبل به الصوفي نفسه وهو الحديث النبوي «إِنْ مِنَ الشَّعْرِ لِحَكْمَةٍ»، وهذا يعصد صراع النصوص في النص، حيث لا يكون التداخل النصي مجرد عنصر تزييني، له وضعية الحلية، كما هي الخطابات القديمة، ولكنه عنصر باني للإيقاع النصي برمته. على أن هذا المحو، المضاد لاختيار الصوفي، مجتلب من قلب الدلالة الدينية للنار التي منها خلق الشيطان «قال أنا خَيْرُ مَنْهُ خَلَقْتَنِي مِنْ نَارٍ وَخَلَقْتَهُ مِنْ طِينٍ»، كما جاء في القرآن، واجتلاب هذا القلب للدلالة الدينية مثبت في قصيدة رامبو **فصل في الجحيم** حيث الإبن المارق (le mauvais Sang) يكون مصدر كل الانقلابات النصية، فأن يصبح الدم الشخصي آية معناه أن الانتصار لـ «دم وحشي» أو «دمي الثالث» سلطة كل بداية وكل كتابة، وهذا التداخل النصي المكثف يكشف لنا عن أهمية قلب الخطاب الديني عبر مقاطع النص.

في المقطع الثاني يتداخل النص الديني (الكتاب) في نص أدونيس، وقانون الجوار مترسخ في عملية التحويل. إن الحياة وقفت خطواتها على «باب الكتاب». وليس قانون الحوار سوى محو الكتاب عن طريق الأسئلة. لذلك يتسع حقل النص الديني ليحيط بكتابين مقدسين، هما القرآن والإنجيل معاً، وبدل أن يكونا كتابي رحمة يرى إليهما النص «سيفين»، والأرض - الوردية، تقيضهما وتقيض السماء أيضاً كما نجده في البيت الأخير من المقطع الثاني «صدأ في السماء».

يبدأ المقطع الرابع بالبيت البارز سابقاً **قادر أن أغير : لغم الحضارة - هذا هو انمي**، ووظيفة التكرير بنائية أيضاً. إنه ضم المتتاليات إلى بعضها بعضاً، وفي الوقت نفسه فتح مدنى جديد للنص يكشف لنا فيه مفعول الخالق في الخلق، والباب كمجهول لا يَبُوح به غير النص. لذلك تستجير السماء «الكتب المستنزلة». إنه ليس كتاباً واحداً، بل كتب لم تنزل وإنما استنزلت، وإدخال حرمني الطلب (السين والتاء) تحويل لكلمة هي عمقياً تحويل لمفهوم.

في المقطع الخامس يصعد قانون الحوار صرخة تريد (رؤية ما لا يرى) ليستمر فعل المحو «لأَمْحُو مَا يَجْمَعُ بَيْنِي وَبَيْنَهُ»، ولا يتوانى التحويل عن الفعل، فيكون الكتاب كفنأ ويكون (الدم) كالشخاذ ماله السقوط في «تابوته».

والخطاب الثقافي هو النص الفائت الثاني الذي يتحول في نص أدونيس دون أن يتغير قانون التداخل النصي، وهو الحوار. في المقطع الثالث فقط يتم التصريح بالص، والتعارض داخل الخطاب الثقافي، حيث تتضح استراتيجية الكتابة في الإغارة على اللغات - الخطابات الثقافية

الأخرى. فصوتُ النص «بكسر الأَغاني ويُقْلَع الأُبْجَدِيَّة»، لأنه يتيسرُ خطاباً مُناقضاً، خطاباً له «المُحِير والمُعْجِز». بهذه يصبح إعجازاً كما هو نبوة، ويتخللُ عن الإشاد والفناء.

إن الخطاب الثقافي «القديم» منقسم على ذاته (ودراسات أدونيس تركز على ثنائية بنية الثقافة العربية، أي الثابت والمتحول. ولا ننسى أن دراسة أدونيس الجامعية هي أساساً فلسفية). وما يتصدى له نصُّ أدونيس بالمعنى، وبقانون الجوار، هو «الغبار التَّراثي»، لذلك يعمد قراءة تاريخ الكلمة الثابتة «كلُّنا حوَّلَها سِرَابٌ وطِينٌ...» «أنتَ المثلوكُ هي المَالِكُ». وقراءة الحوار تخرج عليها «أنفصلُ» عن مساراتِ خطاطها تَضِيعُ تَفَرُّبُ تَصِرُ غَوْلًا تَصِرُ مُسْلَخاً... لتأسيس «لغة التَّطَلُّ»، ويكون السؤالُ محرَّكاً لثيमान نهر التيقن. ودرماد الكلمة لا يخفي بالضرورة في ليده جواباً: «هلُ لتاريخي في ليلك طفلاً؟».

أما الخطاب السياسي فليس أقل تحوُّلاً في نص أدونيس من الخطابين السابقين، بل إن قانون الحوار هو الموجَّه للقراءة هنا أيضاً. والتمفصل الذي لاحظناه بين اللُغة - الخطاب الثقافي والمقدَّس - الكتاب، نعثُرُ عليه في الخطاب السياسي، حيث السياسة وخطابها مقترنان بالخطاب المقدس ومُنتجيه. فالبلاد (العربية) «هي عَكَازَةُ السَّلَاطِين، سَجَادَةُ النُّبِيِّ»، بل إنها سلطة تنماهى مع الرماب والمكان. يأتي النص ليمحو النصَّ السياسيَّ الغائب، الذي يفتخر بالنهضة والتحديث في العلم العربي، متظهر المدينة «جيفة»، ويفتخر بالتاريخ فإذا هو «أُسْرَابُ جَرَادٍ»، ويفتخر بالحريَّة والمساواة والعدل فإذا القتلُ وحده متحدث «قتلوه... لأنَّ أُنْ حَدَّثَ عَنْ مَوْتِ صَدِيقِي»، «قتلوه لا لِنُ أَمَوِهِ بِأَسْمَاءٍ شُهُودٍ أَوْ قَاتِلِينَ».

ومن بناء نغمي الصورة التي يقدمها لنا الخطاب السياسي للبلاد، والمدينة، والإنسان، يصل النصُّ لصورةٍ تَمُرُّكَرُ السلطة وخطابها «وَضَعَ السَّيِّدُ - الخليفةَ قانوناً مِنَ المَاءِ وثنائية «السَّيِّد - الخليفة» التي انصهرت في كلمة واحدة لها دلالة الجمع بين السلطة السياسية (السيادة) والسلطة الدينية (الخلافة على الأرض)، كما أن «وَضَعَ القانون» الذي يشير إلى نوع من العقد الاجتماعي هو مجرد قانون «مِنَ المَاءِ» لتؤول السلطة السياسية على الدوام إلى سلطة دينية لا صابط لها، ولذلك يتحول السياسيُّ على هذا النحو من التكثيف :

قَبَرُ الدَّجَالِ فِي عَيْنِيهِ شُغْبًا
نَبَشُ الدَّجَالِ مِنْ عَيْنِيهِ شُغْبًا
وَبِفَنَاءِ بُصْلِي فَوْقَهُ
وَرَأْيَانَهُ يُحْيِيهِ وَيُجْشُو
وَرَأْيَانَهُ

كَيْفَ صار الشَّعْبُ في كَفَيْهِ ماءُ
ورأَيْنَا كيف صارَ الماءُ طاحُونَهُوا

هكذا يتحول السيد - الخليعة إلى «دَحَال» ويتحول الخطاب الديني (الصلاة) والخطاب السياسي (يُحْيِيهِ وَيُخْثُو) إلى ماء، هو قانون السلطة (العربية الحديثة).

إنه قانون الحوار الذي مارس به نص أدونيس عملية تحويل النص المائب. وإذا نحن استعملنا تحليل أدونيس للثقافة العربية قلنا بأن النص المائب الذي تعرض للحوار في نصه هو النص الثابت، (والخطاب الديني خطاب جامع لكل النصوص العربية) ولا شك في أن النص المتحول (حسب تعبير أدونيس دائماً) هو النص المائب الثاني الذي مارس به قراءة النص المائب الثابت. ومعنى هذا أن نص أدونيس، وهو يحول النص المائب الثابت، يعتمد على نص غائب أحر له النفي والتقويض. إنه النص الصوفي وشعر رامبو أساساً. تتسع قراءتنا، ونلتقي بهجرة النص. وقانون الحوار معرفة تواجة معرفة.

3.5.2.2. أَخْخَذَ الزَّعْتَرُ - محمد درويش

تدرج قصيدة أَخْخَذَ الزَّعْتَرُ ضمن الفضاء الشعري الخاص الذي تتوضع فيه الممارسة النصية لمحمود درويش، وهو العذاب الفلسطيني، الذي يُعاد بناؤه في النص. ولكن عملية البناء هذه تتم من خلال التداخل النصي هنا أيضاً. فذلك قدر النص، أي نص، ولكن للعذاب الفلسطيني حسيمة تاريخية وسياسية في أن. والخطابات التي أنتجتها نصيَّ العذاب الفلسطيني وتؤطره، لأننا بالنص نرى العالم.

والنصوص المائبة في أَخْخَذَ الزَّعْتَرُ عديدة، بل لا نهائية، وهي بذلك لا تبطل قاعدة الممارسة النصية التي من بين عناصرها التداخل النصي. ونركز على النواة المركزية، علماً بأن النوى الهامشية قابلة للملاحظة والإدراك في سياق قراءتنا، فيما هي مفرية بقراءة تحترف المتاهة. إن الخطابين التاريخي والسياسي هما، باعتقادنا، النواة المركزية للنص المائب في هذه القصيدة، خاصة وأن التحويل الذي مارسه قصيدة أَخْخَذَ الزَّعْتَرُ للخطابات الأخرى يتفاعل مع شبكة من قوانين الكتابة النصية، بما هي مُقَادَّة في رحلتها بالبدال الإيقاعي.

يتقدم النص للقارئ انطلاقاً من العنوان، وقد تداخل فيه نصان هما أولاً «أَخْخَذَ»، أحمد أسماء سي الإسلام، وثانيهما «الزَّعْتَرُ»، اسم المحيم الفلسطيني في بيروت. والربط بين الاسمين ممارسة لتحويل الصين العائمين معاً، فأحمد لم يعد مُقْتَصِراً على اسم النبي في الماضي، كما أن الزَّعْتَرُ لم

يقف عند حد الزمن الحاضر. إنهما يمارسان تقاطع الزمَين باتصال مع تفاعل المشهدين، لأحمد الفايح المنتصر ناصبياً، وتلّ الزَعتر المحاصر حاضراً، والقصيدة ساكنة على حدّ الزمنين.

هذه البنية الجَزَئية للعنوان هي من بين عناصر البناء النصي، وبالتالي للتداخل النصي، عبر تقاطعات يوزع الإيقاع اتجاهاتها من بداية النص إلى نهايته، حيث لا نفاجاً في آخر القصيدة بالتحول الذي عرفه اسم أحمد، وقد صار «عبدًا وممبُوداً ومُعتَبد في أن، مكثُفاً للمنى والتعارض، وبانياً لخطاب تاريخي جديد، من خلاله نُعيد قراءة العذاب الفلسطيني، والإنساني عامة، مُفَصَّل النص بينهما بقراءة حوارية لتاريخ رُوما قديماً، وتاريخ الفُواجه العربية، بل العواجم بشكل مُطلق». «جلدي عامة كلّ فلاح سيأتي من حقول التّينغ / كي يُلمني العواصم».

يفتح نص أحمد الزعتر حواراً مع خطابين تاريخيين هما الخطاب العربي السائد والخطاب الصهيوني المستبد بالوعي الغربي عموماً. ولئن كان الحوار يتخذ من التاريخ الحديث حجتَه فهو لا يتوقف عنده جامداً. فالتقاطع بين الأزمنة تحقّقه رُوما القديمة، رُوم «بيرون» (أه) من حُلُمي ومن رُوما حيث يبدو الزمن الحاضر مشدوداً إلى الماضي (رُوما) والمُسْتَقْبَل (الحُلُم).

يُنبئ الخطاب العربي السائد مشهد الأنظمة العربية التي تقول إنها كانت طيلة مراحل العذاب الفلسطيني تُناصر الفلسطينيين ضد أعدائهم، وترحب بهم حبّاً وتكريماً، ولكن هذا الخطاب يتداخل في النص مع خطاب الفلسطيني الوحيد الذي «كان يسأل» و«يرخل» مدّة عشرين عاماً، وبمجر. ما التقى «بضُوعه ويديّه» كان الجميع يُعدّ مشهد القتل والجنّازة «يُعدّون الرّمح»، «يُعدّون الجنّازة» و«انتخاب المُفضّلة». هذا الخطاب التاريخي المسكوت عنه في الخطاب العربي السائد، والمدوّن على الجسد الفلسطيني هو الذي يُعاور العذاب الفلسطيني ويعيد بناءه.

أما الخطاب الصهيوني فهو يستند في تأسيس حُجّته على عناصر دينية كما يؤسسها على خطاب إيديولوجي، وهو أن أرض فلسطين تعود لليهود وحُدُهم فضلاً عن أنها أرضٌ خلّاء. ويأتي قانون الحوار ليهدم هذه الفرضية، فأحمد «العربي» يصعد «كي يزي حيفا»، ويمتصّه «الجرس البعيد» كلما جاء «المساء» لا بل إن «حيفا» لا تأخذ دلالتها إلا في التوزع بين المنفى والقتل في رُوما. هي تداخلات محدودة، على مستوى تحويل الخطاب الصهيوني، ولكنها في الوقت ذاته تُركّز على ما هو ذالّ سواء أكان عاطفة متعلقة بالأرض أم تمازجاً بين الديسي والتاريخي، إذ الجرس للكيسة، واسم أحمد إسلامي، أم واقفاً يومياً حيث المنفى والقتل هما علامة الحرج الفلسطيني.

ويدعي الخطاب السياسي العربي السائد أن حصار مخيم «تل الزعتر» نهايةً لأحمد العربي الذي صار «الخطوة - النجمة». ضد هذا الخطاب تنكتب قصيدة أحمد الزعتر. فليس الحصار هو الذي مَوِّس على الفلسطيني، ولكنه الفلسطيني الذي مازس الحصار :

أنا أحمدُ العربي - فليأتِ الحصارُ
جسدي هو الأسوار - فليأتِ الحصارُ
وأنا حدود النار - فليأتِ الحصارُ
وأنا أحاصركم
أحاصركم

وصدري باب كل الناس - فليأتِ الحصارُ

وتحويل النص الفائب في نص محمود هو ما يسمح لنا بهم كيف أن النص يبنى خطين لخطابه المضاد، هما الدعوة للمقاومة «قاوم» المتكررة أربع مرات في القسم الأول من القصيدة؛ وتأطير الخطاب الفلسطيني بالنفي «سقول : لا، سقول : لا» المتكررة سبع مرات في القسم الأخير. وتوزعهما بين بداية القصيدة ونهايتها مما يُفصلان تحويل النص العائب عن مساره في إعادة بناء العذاب الفلسطيني.

هناك، إذن، خطابان يُمزجان النصوص الغائبة في القصيدة، بخصوص العذاب الفلسطيني، تاريخياً وسياسياً، والحوار معها يمس نصوصاً عابئة أخرى، كما سبق التوكيد على ذلك ولعل ما يمكن أن نستكمل به هذين الخطابين هو الخطاب الديني والتبوي الذي ليس له على الدوام بُعداً دينياً. وخاصة في المفهوم الغربي منذ القرن التاسع عشر، كما تجلى في الممارسة الشعرية على الأقل، ومفهوم الكرامة الصوفية كما نعرفه في الثقافة العربية القديمة. هذا ما يُجسده اسمُ أحمد، الذي هو، من ناحية، يومي وعادي «يا أحمد اليومي» / يا أحمد العادي. «». وهن ثلثي مرة أخرى مع مفهوم يترسخ في الشعر العربي الحديث، منذ حبران، وقد كان المسيح هو نصه الفائب في نص السياب (وعلما أنه يصبح أيوب فيما بعد) ودعلي في نص أدونيس. هذان النصان يقدمان موضوعاً بالاستثنائي والغريب. إنه النسي. فيما نجده لدى محمود درويش يومياً وعادياً، ولكنه، من جهة ثانية، عربي، تنصهر فيه الديانات والجغرافيات من غير أن تكون له صفة نبوة ناقصة.

3.2. هجرة النص

تتفرع القراءة إلى هجرة النص، هجرة لا تبصرها العين المجردة على الدوام وإذا كانت قراءة البنية النصية تصدر عن معرفة بتاريخ البنية فإنها تتضمن أن تكون عليمه بالتداخل النصي

والهجرة النصية مهما كان العلمُ نسيباً وقاصراً. إن النص لا يكتب إلا مع نص آخر أو صيد، بذلك تخبرنا الحداثة الشعرية عموماً، في العالم العربي وغيره. فالنص المُضَر يُعني بكل بساطة أن النص لا يَبُوح ولا يَصْرَح بالضرورة. وهكذا فإن الكتابة مع نص من النصوص، والصدور عنه، هو ما نُقصدُه من الهجرة.

نفهد من دراستنا (المشار إليها سابقاً) عن هجرة النص، وذلك بالعودة إلى تعريف الهجرة من لسان العرب الذي جاء فيه :

- «وَالهِجْرَةُ وَالْهَجْرَةُ : الْخُرُوجُ مِنْ أَرْضٍ إِلَى أَرْضٍ، قَالَ الْأَزْهَرِيُّ : وَأَصْلُ الْمَهَاجِرَةِ عِنْدَ الْعَرَبِ خُرُوجُ الْبَدَوِيِّ مِنْ بَادِيَتِهِ إِلَى الْمَدَنِ، يُقَالُ هَاجَرَ الرَّجُلُ إِذَا فَعَلَ ذَلِكَ؛ وَكَذَلِكَ كُلُّ مُخْلِ بِمَسْكَنِهِ مُنْتَقِلٌ إِلَى قَوْمٍ آخَرِينَ بِسُكْنَاهُ.
- «وَلَقِيَ عَنْ هَجَرَ، أَيُّ بِفَتْحٍ الْخَوْلِ وَنَحْوِهِ.
- «وَيُقَالُ لِلْخَلَّةِ الطَّوِيلَةِ : ذَهَبَتْ الشَّجَرَةُ هَجْرًا، أَيُّ طَوَلًا وَعَطَمًا. وَهَذَا أَفْخَرُ مِنْ هَذَا، أَيُّ أَطْوَلَ مِنْهُ وَأَعْظَمَ. وَخَلَّةٌ مُهَجَّرٌ وَمُهَجَّرَةٌ : طَوِيلَةٌ عَظِيمَةٌ. وَقَالَ أَبُو حَنِيفَةَ : هِيَ الْمَفْرُطَةُ الطُّوْلِ وَالْعَظَمِ.
- «وَبِمِيزٍ مُهَجَّرٍ : وَهُوَ الَّذِي يَتَنَاعَتُهُ النَّاسُ وَيُهْجَرُونَ بِذِكْرِهِ أَيُّ يَنْتَقِلُونَهُ.
- «قَالَ : وَنَبَغَتْ الْعَرَبُ تَقُولُ فِي بَعْثٍ كُلِّ شَيْءٍ جَاوَزَ حُدُودَهُ فِي السَّمَاءِ : مُهَجَّرٌ.
- «وَحَقَلَ هَجْرًا وَكَيْشَ هَجْرًا : حَسَنًا، كَرِيمًا.
- «هُوَ هَاجِرٌ : الْجَيِّدُ الْحَسَنُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ».

لهذا السياق الدلاليّ محتوَعَتان دلالتان، تتعلق أولاهما بالإنسان والزمان والمكان؛ وثانيتهما بالحيّد من الصفات. وتأتي «هجرة النص» لتوسع الحقل الدلالي، مفيدة من المجموعتين الأولىين بالإضافة إلى الفعل والتفاعل مع النصوص الأخرى. فالنص يهاجر في المكان (هجرة) وفي الزمان (بفَتْحٍ هَجْرًا) وله سلطة (صفات جيّدة). هناك قلبٌ في الدلالات، من حيث أن النص، وهو يهجر صاحبه، يصبح مُهَيَّأً لإعادة الإنتاج في النصوص التي يهاجر إليها على أن الهجرة تتبع قواعد حضارية غير محدودة في حوّل. ولا تتردد في إثبات ما كُنّا وقفنا عليه من شرائط الهجرة التي أشرنا إلى بعضها وهي : الجواب عن سؤال فئة اجتماعية، أو مجال معرفي، أو ممارسة نصية أو سؤال تاريخي وحضاري. تلك الهجرة موشومة على الجسد الإنساني وحضارته. قانون يسكن الأوضاع والإبدالات. يهاجر نصٌ إلى نص آخر أو نصوص أخرى، قد تنحد أو لا تنحد، في الزمان والمكان، تبعاً لسلطة النص المهاجر في علاقته المشبكة بشرائط الحقل الثقافي -

الاجتماعي الذي تتحقق فيه الهجرة. ولهذه الشرائط لا وغيها أيضاً، كما لها وهمنها، إلا أن هجرة النص كإعادة لإنتاجه تتجاوب مع بنية ثقافية كائنه أن ممكنة لا تخفي شقوقها اللامتناهية.

كنا في دراستنا السابقة أشرنا إلى أن علاقة النص الشعري المشرقي بالنص الشعري المغربي بالعربية هي التي قادتنا لنحت مصطلح هجرة النص، ويبدو لنا الآن، أن هذا المصطلح يُمكن أن يشمل علاقة الشعر العربي الحديث في المشرق بالشعر الأوربي عموماً، فضلاً عن علاقته بالممارسة النصية العربية القديمة. وذلك ما نود ملامسته في الفقرات اللاحقة، بخصوص كل من النص الصدى والنص الأثر، وهما المصطلحان اللذان تنطبق عليهما وضعيته الجهرية. فالنص الأثر هو النص الذي يمارس الهجرة فيما النص الصدى هو الذي لا يمارسها، ولا شك أن هذه وضعية سببية لأن التاريخ معبأ بأسراره.

إن النص الغائب، حين ننظر إليه عبر هجرة النص، يكون قريباً من التعمين، سواء أكان نصاً أم نطقاً من النصوص، وبذلك فإن هذا التعمين هو ما يكشف لنا عن التفاعلات النصية المباشرة، من زمن إلى زمن، أو من ثقافة إلى أخرى. وهجرة النص، بحصر المعنى، تصيء لنا الإبدالات الثقافية الكبرى وإشكالياتها الأساسية. وهكذا فإن تخصيص المحيط الشعري، والنص الصدى، بوضعية هجرة النص لا يقتصر على نص مفرد دوماً بقدر ما يتسع ليشمل بنية شعرية، فيها ومنها نستخلص الأوضاع المعقدة للإبدالات الشعرية. ولكن هذا التخصيص عندما يواجه المركز الشعري والنص الأثر فإنه ينقلنا من حالة محصورة إلى حالة تفسر مرحلة ثقافية وشعرية كان اضطراب المعايير فيها بادياً للشاعر والقارئ معاً. وليس الاضطراب، في هذا السياق، سوى عملية البحث التي يسلكها الشعراء من أجل إعادة بناء المشروع الشعري بأكمله. وهكذا فإن الاضطراب في المعايير وفي القيم النصية عادة ما يكون العمود ملازماً له، لأن الخروج من معيار إلى آخر يقود إلى عالم شعري باختلافه عن السابق عليه يكتب حجته في مواجهة ما لا يعتبره شعراً.

ولن نجد، بعد هذا، صعوبة في استيعاب معنى غموض الشعر المعاصر، لم يكن خروج هذا الشعر على العروض القديم هو وحده أساس إبدال السية النصية والرؤية إلى الشعر العربي، بل إن هجرة النص هي التي أكست القصيدة المعاصرة مفهوماً مغايراً للغة والذات والمجتمع، وفي صوئها تعرف الشعر العربي مجدداً على ذاته في مرحلة اجتماعية - ثقافية كانت بحاجة لاستقبال النصوص المهاجرة.

على أن هجرة النص لم تكن مجرد فعل تداخل نصي يظل محدوداً في ظاهر النص، ولكن انتقل إلى إعادة ترتيب السلالات وأشجار النسب الشعرية، حيث أصبح الشاعر، من خلال هذه الهجرة، ينتمي لغير ما كان عليه الشاعر العربي القديم.

ولا شك أن هجرة النص، التي عوضت الكائن الشعري بممكنه، اتخذت سلطة في بناء النص، بلغت في أحيان عديدة مرتبة الامتياز أو الأفق المفتوح. وإذا كانت وضعية النص الصدى أبانت عن الانفتاح المهدد فإن وضعية النص الأثر أكدت أن الانفتاح لا يتحقق من مخاطرها إشكالياتها المتعلقة بإنتاج الثقافة الغربية الحديثة، انطلاقاً من حقيقة الآخر ومن سلطة نموذجها.

هذه القضايا العامة تعود إليها في الجزء الرابع من الكتاب، ليمد قراءتها من مكان مفابر، ولنا أن نذكر الآن حدود تناولنا لهجرة النص في كل من النص الصدى والنص الأثر. بهذه الحدود تحصر في الإبانة عن وضعيتين متباينتين، كما تهدف إثارة بعض القضايا المتعلقة بنصوص معينة.

1.3.2. النص الصدى

كان بإمكاننا أن تناول، هنا، هجرة النص إلى النص الصدى في الشعر العربي الحديث برمته، من التقليدية إلى الشعر المعاصر، ثم قراءتها من خلال قديم الشعر العربي وحديثه. لقد قمنا في ظاهرة الشعر المعاصر بمقاربة مماثلة على مستوى التداخل النصي، ثم كانت مقارنتنا لهجرة نص صلاح عبد الصبور إلى الشعر المعاصر في المغرب فرصة لتوضيح إمكانيات التأمل. واقتصر هذا الجزء الثالث على الشعر المعاصر هو ما يجبرنا على المراقبة المنهجية. على أن استراتيجية البحث النظرية ترغماً هي الأخرى على الاكتفاء بنص واحد للخمار الكنوني، رغم أن نصوصه المكتوبة في الستينيات تكاد جميعها تشهد على هجرة نصوص السياب إليها. لذلك يكون الاكتفاء بقصيدة واحدة يتفيا الطرح النظري وليس المنزع التحليلي.

في ضوء هذا التصور يمكن أن نتعامل مع قصيدة وَرَاءَ الماء لمحمد الخمار الكنوني، لأن قصيدة غريباً على الغليج للسياب هاجرت إليها. وقد اتبعت قصيدة الكنوني طريقة «مع» لا طريقة «ضد» قصيدة السياب. ويمكن رصد عناصر الهجرة من نص السياب إلى نص الخمار الكنوني من خلال ما يلي :

1 - الفناء النصي : فالقصيدتان معا ترصدان مشهد البحر بما هو ميباء وسفن.

2 - بناء النص وفق مقاطع شعرية.

3 - اعتماد القانون الثاني للبيت.

4 - استحواذ القافية ذات الروي المتحرك.

5 - المصمم الشعري.

والعلاقة بين النصين، كما تتبدى في الفعل الشعري، تعتمد تحويل النص المهاجر في النص المَهاجر إليه، وهو ما يسود العلاقة بين أي نصين إطلاقاً، إلا أن قانون التحويل، في هذه الحالة، هو الامتناع. إن قصيدة الخمار الكنوني لا تنسِف لعبة البناء النصي في قصيدة السياب، بما هي لعبة دالة تعيد سِيئة رؤيتنا للعالم بقدر ما هي تبيي دلالتها الخاصة بها بغاية توسيع حقل هذا المشهد النصي لاستبطاق حسد آخر يعيش في لحظة تاريخية أخرى مؤطرة بمكان و زمان غير مكان و زمان السياب. نعمي به زمان المغرب كما يعيشه الكنوني. وهجرة النص، تبعاً لذلك، تؤدي إلى إعادة إنتاج نص السياب، في الوقت نفسه الذي يتغيّر فيه النص المهاجر إليه تملك النص المهاجر ليتحول هو الآخر إلى سلطة أساسها تفرّد الذات الكاتبة بتاريخها في النص وبالنص.

1.1.3.2. من بذر شاكر السياب إلى محمد الخمار الكنوني

إن مشهد الحر في قصيدة السياب يبيي دلالية الحنين إلى العراق وتممي الرجوع إليه. هناك يوحد المكان الحدودي حيث يكون الفرد الذي «تموّزه القود» يعيش التمزق بين جلوسه على الرمال «يسرح البصر المحير في الخليج» وبين السفن التي تؤوب من العراق أو تتوجه إليه، للتمزق الذكرى والانتظار معاً، من «دورة الأسطوانة» والقصص الحزين لأنه قصص النساء إلى تمنى العودة دون مال «ليت السفائن لا تقاضي راكبيها على سِفاري». وللتمزق الكاء البعيد أيضاً :

«لتبكين على العراق»

فما لديك سوى الدفوع

وسوى انتظارك، دون جدوى، للرياح وللقلوع.

وقصيدة محمد الخمار الكنوني تركز هي الأخرى على مشهد البحر، ولكنه البحر الذي يأتي ضمن سياق الاختيار بين انتظار ما يحمله البحر من «السفن المريبة» وبين لتوجه بالدعاء لله «غيثك غيثك اليمون». فالأنا الفردية، هنا، ذات دلالة جماعية «فيفرح في الحقول الناس بعد الخوف والحر» إنها فردية الفلاح الذي يعيش التمزق بين نداءين «لا تمذ للخلف» و«عد، هتاف الرغب والمطر». وليس التمزق في هذه الحالة غير اختيار انتظار رحمة الآخر و رحمة الله، حيث

«جوع القاعديين» مشترك بين من لم يعودوا يفرحون «للسحاب الثر فيه الرعد والمطر». ولكن هذا التمزق ينتهي بالاختيار الثاني، والدعاء استجاب له الله «أطل الله» ثم «تفجرت العيون من القرار على الثرى ماء».

هكذا تكون هجرة نص السياب إلى نص الخمار الكنوني مشروطة بالذات الكتابية وزمنها، والتحول الذي أصاب نص السياب في نص الكنوني لم يقف عند حزئية نصية بل اشتغل في إعادة بناء المشهد النصي بكامله، وبها تعرضت الحزليات ذاتها للتحول، لأن العناصر تغيرت مواقعها كما انتقلت من الوظيفة القضائية إلى الوظيفة التملكية.

لقد كتب السياب قصيدته سنة 1953 في الكويت فيما قصيدة الخمار الكنوني كتبت في 1966. ولكن الفارق الزمني لم يتدخل بمفرده في تحول النص المهاجر في النص المهاجر إليه، بل المكان هو الآخر كان له فعله، لأن الستينيات كانت فترة صراع الاختيارات الاجتماعية في المغرب

2.3.2. النص الآخر

يمثل لنا النموذجان السابقان هجرة النص الآخر إلى النص الصدى. ولكن هجرة النص تبليغ النص الآخر هو الآخر. ولهذا نأخذ الآن ما هو أوسع. وتقصد به وضعية النص الأثري في المركز الشعري وعلاقته بالنصوص التي هاجرت إليه من الحديث الأروبي والأميريكي أو من العربي القديم. ونختار لذلك كلاً من السياب وأدونيس.

بهذه الهجرة يتأكد خروج الشعر العربي الحديث على نقاوة الشعر العربي التي لم تكن خالصة حتى في القديم. تلك مسألة تناولناها منذ الجزء الأول، وتتضح لنا الآن في متون الشعر العربي الحديث منذ التقليدية في علاقة نصوص البارودي بنصوص شرقية (تركية) أو نصوص شوقي بنصوص أروبية (فرنسية). وهذا الخروج تحول إلى سمة لا تفارق الرومانسية العربية والشعر المعاصر. والتركيز على المصدر المفرد للنص المهاجر، في هذه الحالة، يندرج ضمن المصدر المتمدد قبل أن يكون حصراً قسرياً خارجاً على الواقعة النصية. فالسياب هاجرت إلى نصوصه نصوص قديمة وحديثة، وهي تلك وضعية نصوص كل من أدونيس ومحمود درويش.

وتلزماً للإشارة، هنا، إلى أن النص الآخر لا ينطبق على مجموع نصوص هؤلاء الشعراء الثلاثة، أو غيرهم من الشعراء المعاصرين في المركز الشعري، لأن نصوصهم الأولى كانت هي الأخرى تتقاسم وضعية النص الصدى. فنصوص السياب الأولى هاجرت إليها نصوص على محمود

طه، وأدونيس هاجرت إليها نصوص سعيد عقل، ودرويش هاجرت إليها نصوص نزار قباني. هذا معطى طبيعى في بدايات كل الشعراء، وهو ما يمكن أن تخصص له دراسات مستقلة.

2.3.2.1. من إديث سيتول إلى بدر شاكر السياب

هناك نص السياب المسيح بعد الصلب الذي جعل من الإنجيل نصّه الغائب، ولكن كيف أصبح الإنجيل نصّاً غائباً في نص السياب ؟ للإجابة عن هذا السؤال الذي طرحناه سابقاً نستحضر العلاقة بين السياب، من جهة، وإديث سيتول Edith Sitwell وت.س. إليوت من جهة ثانية، هذه العلاقة التي كان السياب قال عنها سنة 1956 «تعرفتُ في السنوات القليلة الماضية إلى شاعرين عظيمين هما : ت.س. إليوت وإديث سيتول»⁽⁶⁸⁾ ويمكن اعتبار كتاب عليّ البطل من الكتب التي تعرضت تفصيل للعلاقة بين السياب وإديث سيتول،⁽⁶⁹⁾ وخاصة لملاقة قصيدة سيتول شبح قايين بمجموع شعر السياب، ثم رصد علاقة هذه القصيدة بقصيدة المسيح بعد الصلب صفحتين⁽⁷⁰⁾ ليتحدث عن «تطوير» السياب بعض أبيات أو صور سيتول، وعن «الاستقاء المباشر» من الإنجيل حسب تعبير الباحث.

ومن غير لجوء لمناقشة المنهج الذي اتبعه عليّ البطل في المقارنة، نخلص إلى أن هجرة نص سيتول كانت مترتبة مع نصوص أخرى ثانية إلى قصيدة السياب، إضافة إلى أنّ الإنجيل، كنص غائب، لم يلتق به السياب مباشرة، ومنذ اللحظة الأولى، لأن شعر سيتول وإليوت هو الذي أعطى للإنجيل سلطة شعرية مارست بقلها في ساء نص السياب. وهذا يكون شعر سيتول وإليوت ذا سلطة مضاعفة، ما دام قد حقق هجرته إلى نص السياب أولاً ثم غياب الإنجيل فيه ثانياً.

يرصد عليّ البطل هجرة نص إديث سيتول شبح قايين إلى نص السياب المسيح بعد الصلب ضمن دراسة موسعة لملاقة السياب سيتول، وعلاقته شعرها في مراحل مختلفة من إنتاجه الشعري، وبهذا المعنى فإن السياب رافق شعر سيتول فترة طويلة، قرأه وأنصت إليه ولم يتوقف عن اعتماده في بناء نصه الشعري.

كان ذلك في نهاية الأربعينيات عندما تعرف السياب على شعر ت.س. إليوت، صحبة زمرة أصدقائه من الشعراء في دار المعلمين، ولاحقاً على شعر سيتول التي كانت أقرب إلى نفسه من

(68) راجع محمد البطة المعالي، بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، مطبعة المعارف، بغداد، 1965، ص. 83.

(69) د. عليّ البطل، شبح قايين، بين إديث سيتول وبدر شاكر السياب، قراءة تحليلية مقارنة، دار الأساس، بيروت 1984.

هناك أكثر من باحث تناول هذه العلاقة وأعطاهم تأويلات، ومن بين هؤلاء إحسان عباس في كتابه بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت، 1969، ص. 254 - 266.

(70) المرجع السابق، ص. 90 - 91.

إليوت «الرجعي»، فأصبحت بعد 1956 «ذات المقام الأول لديه»⁽⁷¹⁾ خاصة بعد أن أصبح الهمّ الإنساني مستبدّاً بتجربته الشعرية. ويعلق عليّ البطل على تصريح صحفي أدلى به السياب لمجلة «الغنون»، قائلاً :

«ونحن أن عينه كانت على سيثول وهو يُدلي به، إذ عثر بوضوح عن اتجاهها في المصون والشكل معاً حين كان يتحدث عن نفسه. لقد كان السياب في هذا الحديث ينظر إلى ما يسود قصائد سيثول من تمبير عن العدوان الوحشي الذي يمارسه الإنسان ضد أخيه الإنسان، وعن إخراج هذا التعبير في قصائد طويلة - أو ملاحم كما يسميها - يسودها التهويل الميلودرامي، وكان يحاول أن يحقق ذلك في القصيدة العربية. وكانت رحلته الطويلة منذ «عصر السلام» حين حاول الإفادة من صور سيثول دون مضمونها، وحتى قصيدته، «المعبد الغريق» التي حقق فيها تمصصاً كاملاً لروح سيثول مضموناً وشكلاً، هي رحلة تحقيق هدعه ذاك، مروراً بالافتباس منها والترجمة لها»⁽⁷²⁾

هي ذي علاقة السياب بسيثول ذات استراتيجية قهصينية تعطي لاختياراته الإنسانية الحرة مناعة، ودفاعية تهدف مقاومة واقع لا إنساني وخطابه التبريري. إنها أيضاً استراتيجية الاندماج في خطاب شعري له رؤية نقدية للحداثة التكنولوجية على الأقل.

وهجرة شعر سيثول إلى شعر السياب لم تكن ذات اتجاه واحد، ولا ذات حدود ثابتة في جميع المراحل التي قطعها، وهذا ما نستخلصه من هجرة شبح قايين إلى المسيح بعد الصلب. في هذه القصيدة نلمس هجرتين؛ الأولى ثابتة، وهي تنحصر في عناصر رؤيوية، والثانية هجرة في هجرة، وهي تطبع علامة المسيح بعد الصلب بنص الإنجيل عبر شبح قايين، إن قصيدة سيثول تتضمن يمين هما :

ليكنْ حصاد.. ولا يكنْ فغير بعدْ

لأن ابن الله قد بذر في كل ثلث⁽⁷³⁾

وهذا العنصر الرؤيوي هو الذي يشكل محور نص المسيح بعد الصلب، كما يؤكد ذلك على البطل. ولكن هذا العصر المغمم على النص، الذي يعيد السياب تملكه، يأتي في النص

(71) المرجع السابق، ص. 73.

(72) المرجع السابق، ص. 74.

(73) المرجع السابق، ص. 90.

أيضاً من خلال تفريع للصورة الأساسية «الحصاد»، وقد أصبحت «حبة حنطة» و«عجينا يستدير» و«خبزاه» و«كنوزاه» إلى أن يبلغ «الغاية المزهرة».

أما هجرة في هجرة فهي التي تتحقق من خلال هجرة الإنجيل عبر شبح قايين إلى المسيح بعد الصلب. وهذه الهجرة المضاعفة تتركز أساساً في صورة يهوذا الذي يرى المسيح بعد العودة من الموت الأول. للرؤية هنا حدة الاصفرار، وتلك هي حالة الخيانة المفصوحة.

هكذا يرى أن هجرة نص إديث سيتول إلى نص السياب لم يكن مبنيها عناصر بلاغية أو مركبة فقط، ولكن مصدرها عنصر رؤيوي هو ضرورة التضحية في سبيل نشر (بذر) الفكرة - الرؤيا التي يحملها النبي الحديد في زمنه دفاعاً عن حياة حرة، بكل ما تعنيه كلمة الحرية من أخوة وإسانية. وبذلك تكون هجرة النص تأكيد انتماء لشجرة سبب شعرية لها تجاوباتها الكونية، فيكون بناء النص إعادة بناء لرؤية شعرية بها يصبح الشعر ضرورة حيوية.

2.2.3.2. من رامبو إلى أدونيس

تختلف وضعية هجرة النص* بين الشعراء المعاصرين، وبالتالي فهي تختلف بين السياب وأدونيس. فالسياب، الذي صاحبت نصوص إديث سيتول نصوصه في مرحلة طويلة، ليس هو أدونيس الذي ارتبطت نصوص كل من رامبو وسان جون بيرس وإيف بونفوا بنصوصه حسب المراحل الشعرية التي اجتازتها تجربة أدونيس. وتخصيص علاقة السياب بالشاعرة الإنجليزية أو علاقة أدونيس بثلاثة شعراء فرنسيين لا يعني بتاتاً أن نصوص شعراء عديدين، ومن لغات متباينة، لم تهاجر إلى نصوص هذين الشاعرين، بل يرمي تعيين النصوص النواة بالدرجة الأولى.

ولكن الاختلاف، من ناحية ثانية، لا يتنكر لحالة يتوحد فيها الشعراء المعاصرون، وهي ما سميها بـ «الهجرة في الهجرة». إن الإنجيل هاجر إلى نصوص السياب من خلال هجرة نصوص إديث سيتول، ولذلك فإن هجرة النص الأوروبي الحديث هي التي جعلت من اتباع السلالات الشعرية أساساً لكل هجرة في الهجرة. يتحدث أدونيس عن هذا العمل المضاعف على النحو التالي :

«وأحب أن أعترف أيضاً أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية، من داخل النظام الثقافي العربي السائد، وأجهزته المعرفية. فقرأت بؤذليير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعرته وحداثته. وقراءة صالازميه هي

التي أوضحت لي أنزاز اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام. وقراءة رامبو وقرفال وبريتون هي التي قادتنى إلى اكتشاف التجربة الصوفية - بفرادتها وبهائها.⁽⁷⁴⁾

هكذا، إذن، تبذى لنا هجرة نصوص عربية قديمة إلى نصوص أدونيس من خلال هجرة النص الشعري الفرنسي الحديث أساساً. وهذا الفعل المضاعف الذي اختبره الشعر المعاصر معتم على بنية الثقافة العربية الحديثة برمتها. وإذا كان الآخر هو شرط معرفة الذات، في أوضاع الإبدالات الحضارية، فإن الصدور عن معيار الآخر وحقيقته يتحول إلى إشكالية حضارية عندما تصبح المخاطر ملزمة لكل اختيار. إن الآخر متعدد، له الاختلاف، ولكنه في الآن ذاته يحتفظ بما ليس للذات خصيصاً.

لقد أثارت علاقة نص نصوص أدونيس بنصوص التنفري أوسان جون بيرس (ولا يقتصر الأمر عليهما وحدهما) لفحص أو محاكاة هذه العلاقة.⁽⁷⁵⁾ وهي من المسائل التي تستوجب، برأيي، تأملاً نظرياً ينسج للشعر المعاصر، بل وللشعر العربي الحديث، خاصة وأن لهذه المسألة تاريخها الذي يعود إلى قديم الشعر العربي. ونصرّح، هنا، بأن هذه المسألة لا تدخل ضمن إشكالية البحث الراهن، ولذلك نؤجلها حرصاً على المراقبة المنهجية.

إن قصيدة هذا هو اسمي هي التي تعطينا أساساً. هذه القصيدة عرفت هجرة نص رامبو فصل في الجحيم إليها. هذا هو النص النواة، ثم هناك سلالة النصوص القديمة والحديثة. عناصر هجرة نص رامبو إلى نص أدونيس يمكن حصر أهمها كما يلي :

- 1 - فضاء هدم الحضارة الأوروبية الحديثة ومكونها الديني - المسيحية.
- 2 - الخروج على تصور البيت الشعري السائد.
- 3 - التكثيف العالي لإيقاع الذات في كتابتها.
- 4 - تقسيم النص إلى مقاطع لكل منها عنوانه الخاص.
- 5 - دمج مقاطع غنائية قصيرة ضمن البناء النصي العام.
- 6 - انشباك الرؤيا والحلم بالإيقاع الشخصي.

(74) الشعرية العربية، م.س.، ص. 86 - 87.

(75) هناك مقالات ودراسات موسعة تناولت هذه العلاقة، ونشر هنا، على الخصوص، إلى دراسة المصنف السويدي حامية توس، 9 أبريل 1987، لم تشر بعد، وإلى عمل كاظم جهاد بموان أدونيس منتعلاً، البعيد من الصانق عليه، وقد صدر عن دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1990، وفيه يفضل بين السرفه والانتحال، ويذهب إلى أن أدونيس مسح أكثر مما هو سارق.

حصر هذه العناصر المهيمنة على هجرة نص رامبو إلى نص أدونيس قد يكون مآله البطلان. إن فصل في الجحيم انفجار لذات رامبو في رمها. بقوله «أنا هي آخرة أسان رامبو عن الدات الكاتبة الممجرة، لمسارها حرية مجهولة. إنها ذات الانشاق والتعدد أيضاً. لذلك فهي دات قادمة من مكان آخر» أجّل، لي العُيُنَان مُفْلَقَتَانِ على نُورِكُمْ. أنا حيوانٌ، أنا زُبحي⁽⁷⁶⁾. والكتابة تقيم حيث «الذمّ الوثني» يعود⁽⁷⁷⁾! لهذا الدم ناره وجونه، وفيه يهجر النص ثنائية الدليل.

كتب رامبو فصل في الجحيم سنة 1873 (من أبريل إلى غشت) مودّعاً بها الحضارة الصناعية الحديثة والعقلانية الأوروبية. ونشر أدونيس هذا هو اسمي في ماي 1969 بعد أن انتهى من كتابتها في أوائل يناير من السنة ذاتها.⁽⁷⁸⁾ أي أنها كتبت بعد هزيمة 1967، وبها كانت صرحته في وجه تحلّف العالم العربي وسلطة الاستبداد فيه. من هنا ندرك أن هجرة نص رامبو إلى نص أدونيس تحققت فيها الوظيفة التملكية. لأدونيس زمن آخر غير زمن رامبو. واختلاف الذات ورمها حضر فيه شرط التحول، رغم أن قصيدة أدونيس «مع» نص رامبو.

ليس هنا مجال للتفصيل في الاختلافات. أسبق من ذلك ملاحظة أن أدونيس لم يترجم رامبو، بل ركز في ترجمة الشعر الفرنسي على سان جون بيرس منذ 1957، إذ نشر انذاك ضيقة هي المراكب في العدد الرابع من مجلة شعر ثم أصدر لاحقاً، سنة 1980، الترجمة الكاملة لشعره. وهناك أيضاً ترجمته لشعر إيف بونفوا. وقد تحققت هجرة نصوص سان جون بيرس إلى نصوص أدونيس من خلال المقاطع المعسونة بـ «مزَامِير» في ديوان أغاني مهبّار الدمشقي. ولذلك فإن من يمتدّد باقتصار هجرة النص في شعر أدونيس على سان جون بيرس سيصاب بالإحماق. وقد مرّ زمن طويل قل أن يكتب أدونيس دراسة عن رامبو بصوان «رامبو، مشرقياً، صوفياً» توضح لنا بعضاً ممّا قدمنا. يقول أدونيس :

«تعرفت على شعر رامبو فيما كنت مأخوذاً بالتجربة الصوفية خصوصاً ما اتصل منها بالحانب التعبيري اللغوي. وكنتُ كلّما تعمّقت في قراءته، أقول في نفسي : كأنّ رامبو، رامبو الجحيم» وإشراقات» من السلالة نفسها، سلالة الحون الصوفي، وحظرت لي أن أنقل شعره إلى العربية. غير أن الصعوبة التي واجهتها في نقله والتي اضطرتني إلى أن أرحى عملي، أتاحت لي مزيداً من تفهم تجربته».⁽⁷⁹⁾

(76) Rimbaud, une saison en enfer, in *oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1972, p.97

(77) المرجع السابق، ص. 95.

(78) مواقف، ج 4، ص. 89.

(79) مواقف، ج 57، ص. 30.

لقراءة هذه الدراسة أهمية بعيدة في فهم وتفسير قوانينها، ولنا، هنا، أن نكتفي بالإشارة إلى تبدل زمسية قراءة شعر رامبو والنصوص الصوفية، حيث لا نجد دكراً للهجرة في الهجرة، إضافة إلى أن أدونيس لا يعلق على هجرة نص فصل في الجمع في هذا هو اسمي وعيره. عدم التعليق لا تلغي رابطة الدم بين النصين. ذكر كلمة «الدم» يأتي في هذا هو اسمي عدة مرات منها :

□ ذمي الآية.

□ ذمي غصن أسلم أوراقه واستقر.

□ رأيت في دمي الثالث عيني مسافر مزج الناس بأموج حُلْمه الأبدى.

□ في دم وحشي.

□ وذمي يخلع سلطانة.

□ وذمي هجرة السماء.

□ وطني راکضٌ ورائي. كنهر من دم.

□ هذا مي ألقي الشرق.

رابطة «الدم» وشمة على جسد النص. ليست الوشمة الوحيدة كما أنها ليست علامة على المضاهاة. فاستراتيجية النصين وبنائهما مختلفان. لن نكرر ما ذكرناه من قبل.

عبر هجرة نص رامبو تتم هجرة النص الصوفي هو الآخر إلى نص أدونيس. إنها هجرة في الهجرة، وشعر أدونيس معباً بالنصوص الصوفية ولكن ما هي استراتيجية هجرة النص المشرقي إلى نص رامبو؟ وما هي استراتيجية هجرة النص الصوفي إلى شعر أدونيس؟ ترك الجواب عن السؤال معلقاً، لأنه مته يدعو الكتابة لاختبار الزوجان (لنترك الزم يفعّل فعله) وننصت للثاني.

علاقة النص الصوفي بشعر أدونيس لم تدرس بعد. والملاحظات الموزعة في بعض الدراسات تظل قاصرة. تأكيداً أننا، هنا، لا نطمح لإنجاز هذه الدراسة، فما يشدنا هو خصيصاً الهجرة في الهجرة. عنصر جزئي، ولكنه مأهول بالزوايج النظرية.

طرح السؤال عن استراتيجية الهجرة في الهجرة يعود، بدءاً، إلى أن النص الصوفي مبني على أساس الاعتقاد الديني والمثق الإلهي بما هما تجربة مخصصة، فيما مشروع أدونيس، شعرياً ونظرياً، يهدف صوفية وثنية. إن الكتابات النظرية لأدونيس تنقل التجربة الصوفية إلى حقل الكتابة وتقرأها في ضوء التخيل، الذي يرفضه المتصوفة، أو في ضوء «الجانب التعبيري - اللغوي» كما ورد في مقدمة دراسته عن رامبو. إنه باختصار (كم ستكون نتائجه مذهلة!) ينقل التجربة من حقلها الجسدي - النفسي إلى حقل الكتابة الذي لا تطالب به، مادامت الكتابة بالنسبة للصوفي مجرد تقييد للأمر الإلهي.

أما النص الشعري لأدونيس فإنه يمارس اختراقاً لهذه الأساسيات النظرية التي يقوم عليها النص الصوفي، وقصيدة هذا هو اسمي تتبع طريق الرغبة المضادة لتلك الأساسيات، لا لأن المتكلم في النص يمشي «بين المحير والمعجز» بل لأنه :

ساحِرٌ مشتعِلٌ في كل ماء
عاصفاً يجتاحُ - لم يترك تراباً أو كتاباً
كسَّ التاريخ غطًى
بجناحيه النهار
أو كما في قصيدة ليس نجماً :

ليس نجماً ليس إبحاء نبي
ليس وجهاً خاشعاً للقمر -
هوذا يأتي كزُمُحٍ وثني
غازياً أرض الحروف
نازقاً - يرفع للشمس نزيقة؛
هوذا يلبس غزّي الحجر
ويصلي للكهوف
هوذا يحتضن الأرض الخفيفة.

هذه الصوفية الوثنية لم يكن لها أن تكون كتابة مضادة لاستراتيجية النص الصوفي من غير هجرة النص النواة إليها، نص رامبو وسلالة المتسبين لأسرار «الدم الوشي». ولذلك تقول إن الهجرة في الهجرة فعل لمبور مشروط بروية النص النواة. ولمحتل القراءة وحده أن يعيد صياغة الطُرق فيما هو يسعى لماء النص، مقتنعاً أن أهوال السفر مسار يختبر به من يريد السفر إلى هناك.

3. جُرُحُ القُبُور

لا شك أن لُسننا للنص الغائب، من خلال التداخل النصي وهجرة النص، محدود للغاية، من حيث استقصاء التحليل. ونشير بسرعة إلى أن هناك طرائق نصية عديدة يمكن قراءتها ضمن التداخل النصي، كالتكرير النصي، والتمن الشخصي لكل شاعر على حدة، وتمن الشعر المعاصر، وهذه جميعها تؤكد أن القراءة متاة وجدارها هو المتاه. فالصلة بين أدونيس والسياب تبدو بعيدة وواحية أحياناً، ومع ذلك فإن هذين المتين لا ينفلتان من التداخل النصي بينهما في مرحلة زمنية

(وأبسطها الأسطورة غير المربية والمرجعية المسيحية). وما يتحقق بين هذين الشاعرين نلمسه بين أدونيس وأبعد الشعراء عنه، وهو صلاح عبد الصبور الذي يقول عنه أدونيس :

«صلاح عبد الصبور وأنا من «جيل» واحد، بل من عمر واحد، تقريباً. ليس بيننا، كتابة أو سياسة، أي شيء مشترك، لكننا مع ذلك، مؤتلفان في الأفق الذي يؤسسه الشعر، كأن بيننا ما يمكن أن أسميه، شعرنا، صداقة العداوة، وما يمكن أن أسميه، حياتياً، عداوة الصداقة».⁽⁸⁰⁾

فالتداخل النصي يتم هنا من خلال «الضد» كما يوضح أدونيس في كلمته عن صلاح عبد الصبور. وما نقوله عن هذين الشاعرين، داخل مختبر الشعر المعاصر، يطبق على المتن اللانهائي كتداخل نصي. ويكفي العودة إلى نص السياب حتى تبين ذلك، يقول السياب :

«وحين أستمعُ هذا التاريخ الطويل من التأثير أجد أبا تمام وإدريس سيتول هُما الغالبان : فحين أراجع إنتاجي الشعري ولا سيما في مرحلته الأخيرة أجد أثر هذين الشاعرين واضحاً، فالطريقة التي أكتب بها أغلب قصائدي الآن هي مزيجٌ من طريقة أبي تمام وإدريس سيتول : إدخال عنصر الثقافة والاستعانة بالأساطير والتاريخ والتضمين في كتابة الشعر».⁽⁸¹⁾

تكفي هذه الشهادة لتوضيح ما قصده. إن السياب لا يقول بوجود نصين مهاجرين إلى شعره، بل يتناول الطريقة التي يكتب بها. فهناك الواضع، وهو ما سميناه بالوادة المركزية، ولكن الأهم هو الطريقة الشعرية، أي قانون الكتابة مجعلاً. إنه المزج بين النصوص، وإدخال عنصر الثقافة، والاستعانة بنصوص أخرى. وتدل كلمة «التضمين» وحدها على لا نهائية المتون الغائبة في شعر السياب، في الوقت نفسه الذي تدل فيه على هذا العنصر النصي في شعر غيره من الشعراء المعاصرين.

تلك شهادة تصلح لقراءة النص الغائب في الشعر المعاصر في كليته، وللاقترب قليلاً من هذا النص الذي يبتعد عنا كلما اقتربنا منه. وما يحقق الفاصل، المتجدد مع مضاعفة القراءة، هو المعرفة التي أصبح الشعر المعاصر مؤسوماً بها في بنائه. إنه عنصر مكبوت في التقليدية، كما في الشعرية العربية القديمة، وينفجر مرة أخرى في الكتابة الشعرية المربية الحديثة منذ جبران خليل جبران، ولم يمد هناك مبرر نظري لاستمرار كبحه. ويمكننا رصد تحققه في الشعر المعاصر

(80) أدونيس، عداوة الشعراء / صداقة للشعر، مجلة الكرمل، ع 4، خريف 1981، ص 36.

(81) عن كتاب محمود الميطا، بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، م.س.، ص 83، والتشديد من عدد

حسب موقع النص من هذا الشعر، فدرجة البهاء المعرفي تتجسد في الكتابة حيث يكفُّ التداخل النصي عن أن يكون تلويحاً شكرياً، ويذهب أبعد من ذلك، إلى مكان تجدّد أسئلة الثقافة العربية في شرائط الوعي قديماً والتقنية حديثاً. ويكون قانون الجوار هو المهيمن كمسألة للكتابة النصية ذاتها، بلا مُهادنة أو استسلام ليقين شكلي ولا افتتان بمصدر معرفي له الحقيقة والاكتمال.

إن العصر المعرفي، وهو يتطهّر في كل من التداخل النصي وهجرة النص، يورط انغلاق الشعرية حتماً على القراءة الأحادية، كما يمنح القراءة المفتوحة بدورها إمكانية المسألة المعرفية للصرح الشعري الذي تمّ بساؤه، حيث لا يتحول النص إلى مصدر يقين معرفي بقدر ما يأخذ مكانه ضمن صيرورة قراءة التفكيك التي لا تستقر هي الأخرى ولا تُهادن.

وليس التأمل النظري، الذي يتطلبه لا نهائية وضعية النص الغائب ومخاطرها، بحثاً عن تبرير ما، لأنه أوسع من ذلك. فالمهيد النظري لخصيصة التداخل النصي وهجرة النص أضاء لنا اختلاف العلائق النصية باختلاف الخطابات ذاتها. واقتصاد الحوار، الذي تعتمد حوّلها كريسطيفاً، بين الخطابات، معية من ياحتين، عيّن لنا بعض احتمالات المسألة النظرية في تأمل هيمنة الوظيفة القضائية على جملة منصوص شعرنا الحديث، فلا يتحقق شرط التحول والتملك، ولكنه أدى بنا إلى ملاحظة ما للنص النواة من سلطة في توجيه الهجرة في الهجرة.

بين الشعر والسرد، بين الشعر والخطابات الأخرى، حاجز التكثيف الأقصى لإيقاع الدات في كتابتها. وهذا الحاجز كاف وحده، في وضعية الإنتاج الممتع للنص، أن يحول الخطابات الأخرى في النص الذي يصبح لها ممتلكاً ولكن وضعية إنتاج النص المعاصر ليست ممتعة دائماً، لذلك فإن ظهور هيمنة الوظيفة القضائية على بعض النصوص أو مسار الهجرة في الهجرة التي يحددها النص المهاجر، تستبد بقراءة التفكيك فيما هي تستبد بالتأمل النظري، لأنها علامة على جرح الانتقال من السحر الرمزي إلى السكن الحر، حيث خيانة إمضاء الاسم الشخصي، في الزمن المركّب، لا تدل، على نحو مطلق، عن اقتراف إثم أو جريمة. إنها جرح العور ومكان المسألة المتألمة.

فضاء الموت

1. منزع الاختيار

سلكتنا، في الجزء من السابقين، مغامرة تخصيص الفصل الأخير من قراءة التقليدية محور يؤلف «بين الدلالية ودورة الزمن»، والفصل الأخير من قراءة الرومانسية العربية بمحور «المتحيل الشعري»، طامحين، من وراء ذلك، مقاربة المتن الشعري عبر ما يتنا لنا مُشكلاً للهمّ الرئيس لدى كل ممارسة نصية على حدة، منتقلين إلى ما لا تقبلُ قراءته عنناً ولا قياساً.

ونختار محور «فضاء الموت» للشعر المعاصر، تنقياً، من خلاله، ملامسة همّ شعري ينسج إلى حقل الثقافة العربية الحديثة برمتها، ولكنه يحتفظ، في النص الشعري المعاصر، بطريقته الشخصية التي يبنّيها النص ذاته.

والملامسة لا تعني الاستقصاء، لأن فضاء الموت يستحوذ على الشعر المعاصر، عبر الشّيات الخفية يتسرب، وفي المشهد الشعري يسكن. وتأخذ الملامسة مسلكاً نبتغي منه معرفة كيف يرى النص الشعري إلى الموت، فيما هو يعيد صياغة الرؤيات الفكرية والأنساق الفلسفية، ضمن توريث الذات الكاتبة في اختيار يتفاعل فيه الفردي مع الجماعي، والتزامني مع التاريخي.

1.1. تفسير فضاء الموت

نسعى من موريس بلانشو تعبير «فضاء الموت»⁽¹⁾ لأن الدراسة التي خص بها بلانشو علاقة الأدب بالموت نادرة وفريدة في الثقافة الإنسانية الحديثة. إن الموت محور شعري أساساً، تمتد حذوره إلى ملحمة جلجامش، وهو يسكن الفعل الشعري بما هو فعل كوني تتحارب فيه الشعوب،

بعينها وقرئها. لذلك يمكن القيام بقراءة المغامرة الشعرية الإنسانية، ومنها العربية، التي نحن بها في هذا البحث ملتصقون، في ضوء فضاء الموت كزَجَرٍ تعيد فيه التجربة الشعرية على الدوام مساءلة العالم فيما هي تعيد مساءلة ذاتها، أنطولوجياً واجتماعياً - تاريخياً.

هو الموت محور الشمول الذي يتألف معه النص الشعري قديماً وحديثاً، باتصال مع الخطابات الأخرى، من بينها الفنية والفلسفية. والموت أخُ الغياب، ومن هنا نفتح احتمال إعادة قراءة الوقوف على الأطلال - الرسوم في الشعر الجاهلي، ثم لا نتوقف عبر مسار الشعر العربي إلى اليوم.

لقد لاحظنا في الأجزاء السابقة من هذه الدراسة، بعضاً من ملامح الموت في الشعر العربي الحديث، من خلال دورة الزم بالنبسة للتقليدية واستدعاء تجربة الموت في شعر الرومانسية العربية. ولكن فضاء الموت موشومٌ بفردية الذات الكاتبة، وهذا ما يجعله مؤرخاً بالنصوص التي نكتبه، في الزمان والمكان يتعقد، ومن الجسد الفردي يكتسب تميزه من فترة لأخرى ومن مكان لمكان. ويختُ الشاعر العربي المعاصر عن مستكنٍ شعريٍّ حرسه نحو اختيار كتابة مغايرة لفضاء الموت، ولذلك فإن الشعر المعاصر مبينٌ لكل من التقليدية والشعر الرومانسي العربي، ما دامت الأنساق الشعرية متغايرة في بنيتها لفضاء النصي.

وتتبعُ الرؤية المغايرة إلى الموت، في الشعر العربي الحديث، من كون الشاعر التقليدي أحسن أن الله حاضر في رفض الموت الحضاري للعالم العربي، وأن الشاعر محروسٌ موته بالعناية الإلهية، وهذا الإيمان هو الذي ترك الموت في التقليدية دون حالة تراجيذية.

أما الشاعر الرومانسي فهو أول من أحس بتجلي الله عنه، وأنه وحيد أمام موته الذي يختاره وي طرح سؤاله في أفق إعادة التعرف عليه، لذلك ارتبط بالموت وأعطاه دلالة جديدة، لها الحرية أساساً. لقد أصبح الموت مع الرومانسية العربية مفكراً فيه، ومكاناً تلتقي فيه الكتابة مع توتر كاتبتها الذي يتذكره ويتحد به، على عكس التقليدي الذي لم يكن يضع الذات في موتها رهن وسواه.

ويصبح الموت ملازماً للانفعال والتأمل في الشعر المعاصر، لأنه ملازم للإحساس بالزمن، فردياً وحضارياً، حيث العذاب الجسدي يتضامن مع الغياب الحضاري. بالملازمة جعل الشاعر المعاصر من الموت ملتقى الرعبات وتعارض الاختيارات. ومن ثم ستكون لوضعية الله وللمعيش الرمن قوة اختبار الموت.

بهذا يكون فضاء الموت يستدعي قراءة موسعة في الشعر العربي الحديث، يتبادل فيه الفلسفي والشعري السؤال، لأننا لا نريد فقط أن نعرف رأي الفيلسوف في الشعر ولكن أيضاً رأي

الشعر في الفلسفة. وعلى هذا النحو يكون اختيارنا لفضاء الموت، كمحور مهيم على الشعر المعاصر، انتقالاً بالقراءة إلى المكان الفلسفي، ورحيلاً مع الشعرية العربية إلى انفتاحها على الحوار مع الخطابات الأخرى، لا باعتبارها ضوءاً نسلطه على عتمة الشعر، ولكن كمكان لتبادل الإضاءة. نقول هنا ونحن نعلم أن الخطاب الفلسفي العربي الحديث لم يبلغ بُعد مكان الشعر، بل لم يبلغ بُعد فضاء الموت. وتلك مسافة تدفعنا للتأمل.

2.1. «الشعراء التموزيون» والأسطورة

كانت نازك الملائكة عالجت فضاء الموت في قضايا الشعر المعاصر، حاضرة إياه في شعراء غير معاصرين، وهم الشابي وكيش والهمشري وبروك. والشاعران العرياني، على الأمل، من الرومانسيين. والخلط بين تجربة الموت من متن شعري إلى آخر لا يفاجئنا في دراسة باريك. وما يهمنا هنا هو انتباه نازك لفضاء الموت كمحور شعري يستحق تأملاً لم يتوفر في كتابها، وقد عبرت عن ذلك قائلة :

«وربما كان رأينا هذا محض «جولة» جئنا فيها جهةً وخشيّةً من جهات التّغليل الأدبي. ولعل الموضوع يحتاج إلى أن نواجه مرةً أخرى»⁽²⁾

وسنعتز بعد دراسة نازك على لائحة مطولة من الدراسات التي أرادت استنطاق تجربة الموت في الشعر المعاصر، كان «الشعراء التموزيون»، عادةً، مُنطلقاً لها.

إن جبرا إبراهيم جبرا هو أول من أطلق اسم «الشعراء التموزيون» على أعلام الشعر المعاصر⁽³⁾ ثم جاء أسعد رزوق وكتب دراسة نشرها في مجلة أفاق، 1959، تحمل عنوان «الأسطورة في الشعر المعاصر»، ووضع لها عنواناً فرعياً هو «الشعراء التموزيون»، ثم أعاد نشرها في كتاب⁽⁴⁾ وقد صرح أسعد رزوق بإفادته من دراسة جبرا إبراهيم جبرا⁽⁵⁾ ثم حصر الدراسة في الشعراء خليل حاوي ويوسف الخال وأدونيس وبدر شاكر السياب وجبرا إبراهيم جبرا. ولهذه التسمية، التي هيمنت على الخطاب النقدي لفترة من الزمن، دلالتها. فهي أولاً تؤكد هجرة شعر ت.س. إليوت إلى الشعر المعاصر، وفي مقدمته قصيدة الأرض الخراب المنشورة سنة 1922، التي تتحوز عليها أسطورة تموز في إعادة بناء العالم الأوروبي لما بعد الحرب العالمية الأولى؛

(2) مارك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص. 280.

(3) جبرا إبراهيم جبرا، المغازة والبشر والله، مجلة شعر، ج 8/7، 1958، ص. 57.

(4) أسعد رزوق، الأسطورة في الشعر المعاصر، الشعراء التموزيون، منشورات مجلة أفاق، ج 1، بيروت، 1959.

(5) «مرجع السابق»، هامش ص. 9. وقد جاء فيها : «لا بد من الاعتراف بأن التسمية مستفاه من النقد الذي كتبه جبرا إبراهيم جبرا عن «البشر المحجورة» ليوسف الخال في العدد المزدوج 7 - 8 من مجلة شعر.

وثانياً تجعل من هجرة الأسطورة القديمة إلى الشعر المعاصر علامة تتوحد فيها عينات المختبر الشعري، بهذه العلامة تم التعرف على الشعر المعاصر.

نعلم أن الشعر العربي الحديث اتصل منذ الرومانسية العربية بالأسطورة اليونانية. وتسمية جماعة من الشعراء الرومانسيين في مصر بأبولو، وكذلك المجلة التي جعلوها مكاناً للقاء بينهم، إثبات لهذه الصلة. كما أن الممارسات النصية العربية الرومانسية كثيراً ما نسجت خطاها اعتماداً على عنصر الأسطورة، كدال من الدوال النصية، ومع ذلك فإن هجرة الأسطورة اليونانية القديمة من الثقافة الأوربية إلى الشعر العربي المعاصر خضعت لمعارف وقوانين مُبَايَنَة لهجرتها إلى الرومانسية العربية. فبالإضافة إلى نشر ترجمة قصيدة أَرْبَعَاءَ الرَّصَاد للشاعر تـ.س. إليوت في العدد الثاني من مجلة شعر، ربيع 1957، وترجمة النشيد الأول لإزرا باؤند في العدد الأول من المجلة ذاتها، شتاء 1957، وإطلاع الشعراء، وخاصة السيّاب، على إديث سيتول وتـ.س. إليوت بالإنجليزية مباشرة، نجد أن ترجمة جبرا إبراهيم جبرا لكتاب جيمس فريزر الفصن الذهبي تحت عنوان أدونيس أو تموز، وهو الجزء الأول من الكتاب الأصلي، سنة 1948، ونشرت عن دار الصراع الفكري في بيروت سنة 1957، كانت ذات أهمية بالغة. وقد قدم المترجم لطلبعته الأولى بجملة مُشجِّعة جاء فيها :

«وقد كان لهذا الجزء، فضلاً عن خطورته الأنتروبولوجية الظاهرة، أثر عميق في الإبداع الأدبي في أوروبا في السنين الأخيرة، بما هيأةً للشعراء والكتاب من ثروة رمزية وأسطورية، نرجو أن يُقبل عليها أدباؤنا أيضاً، لإغناء أدبنا الحديث».⁽⁶⁾

إن تسمية الشعراء المعاصرين بـ «التموزيين» وهيمنتها على الخطاب النقدي لفترة تكاد تبلغ أواسط الستينيات، تكاد تحدّد العضء النصي الذي اتجهت القصيدة العربية المعاصرة لبنائه، فيما هي تُصَيِّرُ سؤالاً لا يبين عند القراءة الأولى، وهو المتعلق برَجِّ التعريف المتوارث للأدب والثقافة العربيين، لأنّه يذهب مباشرة إلى ثقافة لا مُفَكِّرٍ فيها ومسكوتٍ عنها في آن، وهذا ما تلخصه رسالة السيّاب الموجهة إلى سهيل إدريس في تاريخ 1958/5/7، ومما جاء فيه :

«تلاحظُ في قصيدتي هذه، محاولةً للعودة إلى الماضي، إلى التراث.. فقد ألزمتُ نفسي بعددٍ من الصوافي، بعد أن كان تحريري منها كبيراً. أما الرموز البابلونية

(6) جيمس فريزر، أدونيس أو تموز، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، 1979، ص. 7.

ويقول جبرا إبراهيم جبرا عن التأثير الذي تركه الفصلان اللذان نُشرا في مجلة بغدادية عام 1954 فقال «لقد كان من المصادفات أن اطلع بشر على هذه الأسطورة في فصلين من مجلد واحد كت ترجمته من كتاب «الفصن الذهبي» لسير جيمس فريزر (نشر الفصلان في مجلة بغدادية في أواخر عام 1954)، ولما قرأها بدر وجد فيها وسيلته الشعرية الهائلة التي سخرها فيها بعد لمكرته، لأكثر من ست سنين، كتب فيها أجمل وأروع شعره.

راجع الرحلة الثامنة، ص. 24.

فاستعمالي لها لم يكن إلا لِمَا فيها من غنى ومدلول. وهي بعد قريية منا : لا لأنها نشأت في بلد نسكنه اليوم، ولا لأن البابليين كانوا أبناء عمومة أجدادنا العرب، لا لهذا كله فحسب... بل لأن العرب أنفسهم تبنوا هذه الرموز. وقد عرفت الكعبة بين ابراهيم الخليل وبين ظهور النبي العربي العظيم، جميع الآلهة البابلية، فالغزى هي عشتار، والآلة هي اللاتو، ومناة هي منات، ووؤة هو تموز أو (أدون = السيد) كما كان يسمى أحيانا.

بل إن العرب الجنوبيين أيضا عرفوا هذه الآلهة. فتسوز الذي يروي لنا بعض المؤرخين العرب أنه رأى أهل حوزان يذكرونه، تحت اسم تاعوز.. عرفته اليمن باسم تير، وما زالت إحدى مدنها تسمى باسمه حتى اليوم.. وتقابل تير الذكر أنثاه الغزى. بل يُخَيَّل إليّ أحيانا أن قوم عاد وثمود.. قد كانوا من عبدة تموز : عاد أو أد = العير والمهزة تحل إحداها محل الأخرى بين لغة سامية وأخرى - عاد = عادون هو آدون : السيد، وثمود هو تموز.

ولما كان الإسلام - وهو الانتصار الأكبر الذي حققته العربية - جاء ليقتلع الآلة والغزى ووؤا وسواها من الأوثان التي عرفها العرب، فإن تسميتها اليوم بأسمائها العربية هذه، حين نستعملها رموزاً، يُعتبر نوعاً من التحدي للإسلام وبالتالي للقومية العربية.

وهذا هو ما يجعلنا نمود إلى أصول هذه الرموز البعيدة ولكنني لا أنكر أن هناك من يستعمل هذه الرموز لمجرد أنها بابلية (أو فينيقية - بصورة خاصة - فليس من العراقيين من يشعر بأن البابليين أقرب إليه من العرب، بل ليس هناك من يشعر بأن هناك رابطة - غير رابطة المكان - بينه وبين البابليين). ومع ذلك.. فليس شرطاً أن نستعمل الرموز والأساطير التي تربطنا بها رابطة من المحيط أو التاريخ أو الدين، دون الرموز والأساطير التي لا تربطنا به إحدى هذه الشائج. ومن يرجع إلى قصيدة إليوت الرائعة «الأرض الغراب»، يجد أنه استعمل الأساطير الوثنية الشرقية، للتعبير عن الأفكار المسيحية وعن قيم حضارية غربية.⁽⁷⁾

[7] ماجد السامرائي، ومبادئ السيمياء، ص 82 - 83.

والقصيدة المشر إليها هي بداية الرسالة هي ماعية من شعر أبيه حسب اعتقاد ماجد السامرائي، راجع الهامش المثلث في ص 82 من الكتاب نفسه

طويل هو هذا الاستشهاد، ومع ذلك لم تتردد في إثباته لما يكتنزه من قضايا تمس الجدل حول العلاقة بالآخر في الشعر المعاصر (وإرسالها لسهيل ادريس بعد مرحلة شعر ذو دلالة)، وأيضاً من قوة في تلخيص القضيتين اللتين مؤصّفتاً فيهما قراءتنا لتسمية الشعراء المعاصرين بـ «التموزيين». وهكذا يتمازج الفضاء النصي بإعادة ترتيب شجرة نسب النص؛ في الأولى يهيمن الفضاء التموزي أو فضاء الموت؛ وفي الثانية تتعرض الأصولية لهدم مُمنهَج.

لقد استوعب أسعد رزوق، بحذق رفيع، استراتيجية هجرة أسطورة تمور إلى شعرنا المعاصر، حيث رأى إليها في تساؤل الذات عن حياتها وموتها. هكذا يلخص رأيه :

«المشكلة هي البحث عن الذات وتعيين هوية الذات الحضرية. إنها بكلام آخر، مشكلة تحديد موقف هذه الذات من القضايا الكيانية الكبرى وإيجاد القيم التي «يتحتّم» على هذه الذات، أو يجدر بها، أن تعتنقها أو تتبنّاها. وهي، بالتالي، تتعلق بمسألة اشتراك هذه الذات الحضاري والقيمي ورصد اتجاهاتها ونزعاتها. وفي هذه المشكلة تتجلى أزمة هذه الذات وكأنها أزمة حضارية وأزمة كُؤن»⁽⁸⁾.

والبحث الذي تقوم به الذات عن هويتها وهوية الذات الحضارية هو مركز التساؤل ذاته، حيث العلاقة مع الأزمنة تمر على توترها الضروري لاختراق الكائن وحتمياته

بذلك التّساؤل بلغ الشعراء المعاصرون موقع تعيين حداثّة شعرهم، حينما ربطوا بين الشاعر والشعر وزمنهما. إن أسطورة تموز ترسخت دلالتها في الانتقال الحضاري للعالم العربي من يسابه إلى خصوبته، أي الانتقال من تخلفه إلى تقدمه. هذا هو المفهوم المحوري للحدّاثّة الشعرية العربية، منذ التقليديّة إلى الشعر المعاصر، ولكن تأويله، المخالف لتأويل التقليديّة، هو ما يختلف به الشعر المعاصر عن التقليديّة، فلا يكون التّقدم هنا عودة الماضي أو عودة إليه، ولكنه سمي لمستقبل فيه يتحدد «البعث» الحضاري. ولذلك فإن مفاهيم السوء والحقيقة والحيال (التخييل) تتفاعل مع مفهوم التّقدم في نسج نسق تصور الحداثّة. إن الصدور في الرؤية إلى المستقبل، كأفق به تحتمي وديعة «البعث»، حجة على نبوة الشاعر وحقيقة الشعر، لأن عبور اليباب إلى الحضوبه فعلٌ شاعرٍ يتميز عن سائر الناس العاديين ببطولية وإعجاز، فيما هو الشعر

قول مداره الحقيقة، لا كذب فيه، ما دام الشاعر النبي البطل هو من كتبه، وما دام «البعث» مسعاه وغايته. ويكون استعمال الأسطورة، في هذا السياق، اجتلاباً للخيال الذي به يعاد بناء الزمن وبناء الذات الحصارية.

وهذه المفاهيم الأربعة هي التي جعل منها أسعد رزوق أربعة تعليقات «لاستخدام الشعراء للأساطير، وأسطورة تموز على وجه الخصوص»⁽⁹⁾ ونجدها مرتبة بصفة أخرى. فالتعليق الأول هو «الطقس والإحياء» الذي يخلص الشعر من التقريرية ويلقي به في تخوم اللغة الأولى، لغة الخيال الأسطوري، والتعليق الثاني هو «الحياة والتفاؤل»، وبه يكون الشعر مبشراً بالتقدم، والتعليق الثالث هو «العموية» التي أساسها صدق موقف الإنسان البعيد في تعبيره عن وضعيته في العالم، وليس الصدق هنا إلا صيغة للحقيقة، والتعليق الرابع هو «البطولة والإعجاز» الذي يعلن فيه الشاعر عن نبوته تعليقات تقابل مفاهيم الحداثة في الشعر المعاصر، وهي، بتأويلها الجديد، اندماج في التصور العام لحداثة الشعر العربي.

إن هجرة أسطورة تموز، وغيرها من الأساطير القديمة، إلى الشعر المعاصر، تستند إلى ركائز نظرية تختلف عن تلك التي كان يؤمن بها تس. إليوت، ولذلك فإنها تمرضت لقلب دلالتها في سياق النص الشعري المعاصر، فيما هي اكتسبت وضعية الدال الإيقاعي، إضافة إلى أن وظائف استعمال الأسطورة تعددت. فهذا بدر شاكر السياب يرى أن الشاعر المعاصر «عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات، ليستعملها رموزاً، وليبني منها عوالم يتحنن بها منطق الذهب والحديد. كما أنه راج، من جهة أخرى، يخلق له أساطير جديدة، وإن كانت محاولاته في خلق هذا النوع من الأساطير قليلة حتى الآن»⁽¹⁰⁾.

وليست غايتنا هي تحليل عودة الشعر المعاصر إلى الأساطير، أكانت يونانية أم غير يونانية، وإنما عايتنا هي التأكيد على العلاقة الموجودة بين أسطورة تموز وفضاء الموت من ناحية، وترسيخ مفاهيم الحداثة من ناحية ثانية. ولكن قراءتنا لفضاء الموت تختار ركناً آخر.

(9) المرجع السابق، ص. 109.

(10) مجلة شعر، ع 3، صيف 1957، ص. 112.

تتخلّى عن قراءة فضاء الموت من خلال الأسطورة، لأن هناك دراسات قامت بذلك، ولأن الشعر المعاصر ذاته تتخلّى عنها شيئاً فشيئاً. كان ذلك مسار الشعر في البحث عن الذات. وبدل الأسطورة، ومنها أسطورة تموز، اختبر الشاعر المعاصر فضاء الموت من مكان عناصر الطبيعة التي تختزن تاريخاً عريضاً للتأمل الفلسفي والصوفي والشعري. على أن فضاء الموت ينتقل من بناء عناصر الطبيعة بغاية اكتشاف التسمية، إلى حقل الموت كتجربة يتفرد بها الشاعر المعاصر.

2. بناء العناصر واكتشاف التسمية

هناك عناصر طبيعية ثلاثة مهمة على بناء النسيج النصي وهو يسمى لإنتاج دلالية الموت في الشعر المعاصر. هذه العناصر هي الماء والنار والتراب. كلمات تتحول في النص الشعري المعاصر إلى دوال، كلٌّ منها يبنى نسقه الإيقاعي الخاص به. وليست هي مجرد كلمات. إنها ثلاثة من بين العناصر الأربعة التي كان الفلاسفة السابقون على سقراط جعلوا منها أصل جميع الأشياء، ثم انحدرت في الخطابات المتباعدة. وإذا كانت حفريات النص هي وحدها التي يمكن أن تمدنا بالصلة السرية بين الشعر العربي والموت، فإن تمازج الموت، في الشعر المعاصر، بهذه العناصر، يلمس مرة أخرى حالة المختبر فيما هو لا يلقي اندماجها لاحقاً في تصور شمولي للموت في الشعر العربي. والشمول معناه تعددية الواحد، حيث يكون الموت منظوراً إليه من خلال السري الذي يفعل في جسد النص كما هو يفعل في جسد الشاعر، وحيث اللوينات اللاهائية، القادمة من الأمكنة المتعددة، تكون متجاوبة مع الرؤية العربية للموت، بما هي رؤية منضبطة لميتافيزيقا تحكم الحالات الموزعة من غير حسابان لحجم الحالة وامتدادها، حيث فضاء الموت يتحول إلى نموذج لبنية عامة تنضبط لها العناصر فيما هي تكتب فردية الذات الكاتبة.

إن الفلاسفة اليونان السابقين على سقراط أشهر من تأمل عناصر الطبيعة لم يصلنا من إنتاج هؤلاء الفلاسفة سوى شذرات، ومع ذلك فقد احتفظت بأساسيات الصرح الذي أقاموه. فهم، حسب بيتشه، «اشتكروا في الواقع الأنساق الكبرى للفكر الفلسفي، ولم يبق لمُجفّل الأجيال اللاحقة أن تبتكر شيئاً جوهرياً يمكن أن يضاف إليها»⁽¹¹⁾. ولهذه الأنساق الكبرى عصرها الأول الذي تستند إليه في بناء الصرح الفلسفي. فهو الماء عند طاليس، والهواء عند أنكسمانس، والنار عند هيرقليطس، والعناصر كلها عند أمبيدوكليس.

(11) فريدريك بيتشه، الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي، ترجمة مهيل القش، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1983، ص. 41.

إن توزّع متن الشعر المعاصر بين عناصر الماء والنار والتراب وتفاعلها بالموت، لا يعني، دائماً وحتماً، أن الشعراء اهتموا بالشدات الفلسفية ليؤنّان ما قبل سقراط، ولا يعني، ضرورة، أنهم لم يكونوا بها عارفين، مادام أعيد إنتاجها في الأنساق الصوفية والأدبية أو الفلسفية الحديثة. لقد عاد الشعراء المعاصرون إلى الأساطير، وهي السابقة على التأمل الفلسفي، والبعيدة عن المعنى العقلي، ولكنهم في الوقت ذاته أنصتوا لفرضية التحول التي قال بها هيرقليطس، وانجذبوا للنار التي سرقها برومويثوس. بهذا القدر أو ذاك رحلوا إلى الفكر القديم، فلسفة وأسطورة، في الوقت ذاته الذي أعادوا إنتاج الرؤيات الحديثة، وتوزّعوا فيها عبر الممارسة النصية.

وهذه الملاحظة تعطينا من تتبع الآثار، وانتهاج المقارنة بين الخطابات التي اعتمدت هذه العناصر والشعر المعاصر، لأن هذا الشعر يواجه الموت بعد أن اختفى الله عن الشاعر والعالم العربي واعتقله الزمن، وبالتالي فإن مسعانا سيركّز، بدءاً، على وضعية هذه العناصر، في تفاعلها مع الموت، في المتن الشعري ذاته. ذلك هو سبيل الشعرية التي نختارها.

1.2. الماء - بدر شاكر السياب

لا يمكن اختزال فضاء الموت لدى السياب في قصائده الأخيرة التي اختبر فيها جحيم المرض والآلام الجسدية اليومية. فهذه القصائد، على أهميتها، ليست وحدها التي تفاعلت فيها الكتابة مع الموت. يضاف إلى ذلك أن قصائده التموزية لم تُلغ غُصْر الماء كرحم لانفجار رؤية السياب للموت.

إن عينة النصوص المعتمدة في هذه الدراسة مفيدة في سياق رصدنا لفضاء الموت في شعر السياب. عناوينها، هذه الدوال الخفية، ذات وظيفتين على الأقل؛ وظيفة مرجعية ووظيفة شعرية، رغم أن الوظيفة المرجعية تتراعى، عند القراءة الأولى، أكثر استبداداً بالوظيفة الشعرية، وهو ما يتبدد بفعل معاودة قراءة النص في كليته.⁽¹²⁾

هناك ثلاثة عناوين هي : **النهر والموت**، **والمسيح بعد الصلب**، و**أذنشودة المطر**. عناوين تتألف بدوئها في فضاء الموت. أولها يتوجه مباشرة نحو الماء، وثانيها نحو الموت وما بعده، وثالثها احتفال طقوسي بميلاد الماء. سنقتصر على النصين، الأول والثالث، لكون الماء فيهما متواشعاً مع الموت ولكونه متدفقاً في أعضاء الكلمات أيضاً.

(12) راجع قراءتنا لنص العنوان في الجزء الأول، من الكتاب، وهو التقليديّة.

بين النصين تداخلٌ نصيٌّ. في النهر والموت تفتح القصيدة مثنًها بتكرير الوحدة - البيت «بُوب»، وفي أنشودة المطر يأخذ بناءً القصيدة بدايته من تكرير الوحدة - البيت «مطر..». وما يوجّه التداخل النصي بين العنصرين هو الأبيات الواردة في النهر والموت :

الماء في الجزاء والغروب في الشجر
وتنضح الجزاء أجراساً من المطر
بلورها يثوب في أنين
«بُوب». يا بُوب

ثم

يا نهرَي الحزين كالْمَطَرِ

الفضاء الموحّد لا يُفِيّ إلى القول بالنسخة المضاعفة للنص الواحد. فالنسق الداخلي للدوال متباين. ولكن هناك انبثاق أجراس بوب إلى أجراس المطر، وتكون الأجراس دالاً تاريخياً يتكامل في القصيدتين كما تتكامل مظاهر الماء لتجاوب القصيدتان ويتداخل النصان.

هاتان القصيدتان يتحول فيهما الماء إلى عنصر طقوسي يوزع لعبة الدوال في الوقت نفسه الذي يستقل من خلاله الجسد، بما هو فردي له جماعيته، من حالته الخشبية اليابسة إلى حالته المفضّوة الحية، حيث الماء يسري في كامل النص كما يسري في كامل الجسد كالدّم، ويكون التحول مادياً، تحضه الأرض، أو من الأرض للسماء يرحل وإلى الأرض ثانية يعود. فالماء، في القصيدة الأولى، يَبُتْ للموتِ بآه بوب :

فالموت عالم غريب يفتن الصغار
وبآه الخفي كان فيك يا بوب

والماء في القصيدة الثانية شفيح الموت، له مؤاخاة المطر :

لا بد أن تغوّد

وإن تهانس الرفاق أنها هناك

في جانب التل تنام نومة اللخوذ

تيف من ترابها وتشرب المطر

هو اختيار الماء في القصيدتين ممّا احتيار للموت كتجربة، تجتازها الذات الفردية والجماعية، من خلال الدات الكاتبة، لتكشف فيها وعبرها إمكانية التحوّل الذي له دلالة التقدم كمفهوم أساس من مفاهيم الحداثة العربية. في القصيدة الأولى يكون الفرق في الماء، الموت، ذهاباً نحو الضوء :

وَأَنْتَ يَا بَوَيْب...
أَوْ لَوْ غَرَقْتُ فِيكَ، أَلْقَطُ الْمَحَازِ
أَشِيدُ مِنْهُ ذَائِرُ
يُضِيءُ فِيهَا خَضِرَةُ الْمِيَاهِ وَالشَّجَرِ
مَا تَنْضَعُ النُّجُومَ وَالْقَمَرَ
وَأُعْتِدِي فِيكَ مَعَ الْجَزِيرِ إِلَى الْبَحْرِ

وفي الثانية ينسخ الماء كمصدر للمشب. غير أن بناء الدوال في النص يفرق بين سياقين للمطر ونتائجه. يركز الأول على العلاقة بين المطر والجوع :

وَمَنْذُ أَنْ كُنَّا صَغَارًا، كَانَتْ السَّمَاءُ
تَبْعِمُ فِي الشَّتَاءِ
وَيَهْطُ الْمَطَرُ
وَكُلُّ عَالَمٍ - حِينَ يُثَشِّبُ الثَّرَى - نَجُوعُ
مَا مَرَّ عَالَمٌ وَالْعِرَاقُ لَيْسَ فِيهِ جُوعُ

بين «المطر» و«عام» و«نجوع» و«مرء» و«العراق» تجاوب إيقاعي وتجاوب في بناء الدلالية. حيث المطر والمشب، في هذا السياق، لا يظهزان أرض العراق من الجوع؛ وفي السياق الشافي، سياق الموت، تأخذ النتيجة مآراً آخر هو احتمال الخروج إلى الحياة :

فِي كُلِّ قَطْرَةٍ مِنَ الْمَطَرِ
حُمْرَاءُ أَوْ صَفْرَاءُ مِنْ أَجْنَةِ الزَّهْرِ
وَكُلُّ دُمْعَةٍ مِنَ الْجَبَاعِ وَالْمَرَاءِ
وَكُلُّ قَطْرَةٍ تَرَاقٍ مِنْ دَمِ الْقَبِيدِ
فَهِيَ ابْنِسَامٌ فِيهِ انْتِظَارٌ مُبْتَسِرٌ جَدِيدُ
أَوْ حُلْمَةٌ تَوَرَّدَتْ عَلَى فِرِّ التَّوَلِيدِ
فِي عَالَمِ الْقَدْرِ الْفَتِيِّ... وَاهِبِ الْحَيَاةِ !
مَطَرُ...
مَطَرُ...
مَطَرُ...

سَيُثَشِّبُ الْعِرَاقَ بِالْمَطَرِ...».

أو كما تنتهي القصيدة بنقطتين تتركان الجملة معلقة، والمآل احتمالاً :
ويَهْطِلُ المَطَرُ..

يتدخل الموت في السياق الثاني من خلال التجاويزات والتكرير بتفرعاته (دمعة / قطرة، الجياح / العبيد، تراق / المرأة) ليعطي الماء المطر بعداً آخر ليس هو بعده في السياق الأول، وبذلك يكون الموت كتجربة رحماً تتبلور فيه إمكانية التحويل الدلالي للموت. هذا ما نلاحظه في نهاية القصيدة الأولى :

أودُّ لو عدوتُ أغضدُ المكافحين
أشدُّ قبضتي ثم أصغُ القدرُ
أودُّ لو عرُفتُ في دمي إلى القَرَارِ
لأُخِبلَ العِبةَ معَ البَشَرِ
وأُبثِّمَ الحَيَاةَ. إنْ مؤتِيَّ انتِصَارِ !

هذا التجاوب الإيقاعي بين (القدر / البشر، دمي / مؤتي، القَرَارِ / انتِصَارِ) هو بقاء للأسطورة الجديدة التي تحدث عنها السياب، وبطلها ليس من طبيعة بطل الأساطير القديمة. إنه بطلٌ يولد في تفاعل الكتابة مع الذات الكاتبة وهي في أقصى حالات حيويتها تبحث عن معنى جديد للموت. في الماء وعبره يكون المرد والجماعة، قد اختار كل منهما اختبار تحرية الموت لتحويل الموت من دلالاته المعتادة إلى دلالة يتقن السياق النصي وحده إبرازها، وهي هنا قلبُ الدلالة ليصبح الموت دالاً يتأسس في الحياة التي يثنيها النص.

إن السياب عندما يبني فضاء الموت، من خلال إعادة اكتشافه لـ «بويب» والماء والمطر، يسمي وحدته أمام الموت بـ «أصغُ القدر» الذي تغلّى عنه كما تغلّى عن العراق. وفي الاحتماء بالماء يكون السياب متجاوباً مع بطولته ونبوته التي لم تعد بحاجة لإلاه. وهذه التسمية، غير المصرح بها، هي ما يستحق به الشعر أن يكون معاصراً، لأنه بالتعدي يوجد، وفي إعادة اكتشاف معنى الموت يمنح الشاعر قوة الحياة.

2.2. النار - أدونيس

يتقدم شعر أدونيس ليكن باستمرار حدود الموت. وعلامة السكن هي النار المتهججة من غير هواده. يمكن لقارئ هذا الشعر أن يلمس فيه التلازم الصارم بين النار والموت، منذ القصيدة الأولى، التي يبدأ بها المجلد الأول من أعماله الكاملة، ونعني بها قالت الأرض، إلى القصائد الأخيرة. ولئن كان حصر السياق الفرعي لكل من النار والموت يبدو ضرورياً في دراسة مستقلة،

فإن نماذج العينة التي نعتمدها مضيئة (لها نازها أيضا) لصرامة هذا التلازم بين النار والموت. ولا ريب أن معاننا هو اختطاف الدال ضمن مشروع الدراسة برمتها (فكيف نبلغ الفعل البروميثيوسي؟).

هناك قصيدة أعطاها أدونيس عنوان الموت. إنه الموت معرف بأل. وردت هذه القصيدة في ديوان قصائد أولى، وتحت عنوانها نقرأ عنواناً فرعياً جاء فيه (ثلاث مرثيات إلى أبي). هي، إذن، مرثيات كتبها الشاعر بعد موت أبيه في مشهد الفجيعة، الاحتراق. نورد المقطع الثاني :

يَا لَهَبِ النَّارِ الَّذِي ضَمَّ
لَا تَكُنْ بَرْدًا، لَا تُرْفِرْ سَلَامَ
مِي صَدْرِهِ النَّارَ الَّتِي كَوَّرَتْ
أَرْضًا عَيْدُنَاهَا وَصَيَّقَتْ أَنْثَى.
لَمْ يَفْنِ بِالنَّارِ وَلَكِنَّهُ
عَادَ بِهَا لِلْمُنْشَأِ الْأَوَّلِ
لِلزَّمَنِ الْمُقْبِلِ
كَالْتَمَسِ فِي خَطْوَرِهَا الْأَوَّلِ
تَأْفَلُ عَنْ أُخْفَانِنَا بَقْتَةً
وَهِيَ وَزَاءُ الْأَفَقِ لَمْ تَأْفَلِ.⁽¹³⁾

إن علاقة النار بالموت من جهة، وعلاقة النار بالشمس من جهة ثانية، تتضح من خلال الصوتية (الميم) ومن خلال بناء الصوائت والصوامت، وهي تشكل سقاً فرعياً يتحوز على النصوص اللاحقة كما سيتبرخ كل منهما في المعجم الشعري الذي هو الآخر عنصر إيقاعي. ولكنها في الوقت ذاته تطرح أسئلة على هذا البناء الذي يحكم النص في الممارسة الأدونيسية. البناء في هذا النص تأويل. وهو تأويل غير إسلامي. فحتى التداخل النصي مع الآية القرآنية دِيَا نَارَ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَىٰ إِِبْرَاهِيمَ⁽¹⁴⁾ خضع لقانون الحيّوَار، القائم على قلب المشهد وتغيير اتجاه النصوص المتداخلة بفعل السياق النصي للدوال ذاتها، وهو ما لاحظناه في قراءتنا للتداخل النصي في هَذَا هُوَ اضْجِي. ولعل الجواب عن أسئلة مصدر التأويل يندمج في الدلالية الشعرية الشمولية التي تسرع عنها كل اختيار شيطاني فيما تتحلى عن كل اختيار إلهي، في التوحيد والوثنية معاً.

(13) أدونيس، الموت، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، م.س.، ص 39 - 40

(14) سورة الأنبياء، رقم الآية 69

عكس ما توهمه بعض القراءات المُسيّجة بالوحي الشقي،⁽¹⁵⁾ وتذهب نحو الآثار اللامتناهية التي اخترق بها جسد الذات الكاتبة الموال.⁽¹⁶⁾

وتأتي قصيدة لَيْسَ نَجْماً لترسم خطأ كان ويكون رسداً لشاعرية وشعرية أدونيس، هو خط الصوفية الوثنية بعد الدخول في مغامرة الكتابة كمرحلة نصية لها صراعها وخروجها علي المرحلة الأولى في مجلة شعر. ولا نرى في كون هذه القصيدة هي النص الأول، بعد المزمور الأول، سوى أنها تحولت إلى دال نصي يتماضد مع دال آخر هو أبيات الشاعر الألباسي هولدرلين.⁽¹⁷⁾ يعرف النص كلاً من الذات الكاتبة والفعل الشعري معاً. نعود ثانية إلى القصيدة من خلال أبياتها التالية :

هَذَا يَأْتِي كَرُشِحٍ وَثْنِي
غَازِيَا أَرْضَ الحُرُوفِ
نَازِقًا - يَرْفَعُ لِلشَّمْسِ تَزْيِفَهُ

لهذا الآتي الغزو والتزييف. علاقة حُرْبٍ مع أرض الحروف. لأنه بغزو هذه الأرض يسترجع مكان الكتابة ذاتها. فلا أرض بدون غزو ولا أرض بدون تزييف، يستولي عليها مواجهة ومكاسدة واستشهاداً. والفعل الناري للغزو يستكمل دورة الحلزون بطقس وثني تحضر فيه الشمس كعنصر ناري هو وحده الذي يستحق أن «يرفع» له التزييف كهبة لا تنتظر رضى أو ثواباً. لذلك فإن هذا التزييف تجبرية للموت يمر بها الآتي بغاية الغزو، ثم استحقاق تقديم التزييف للسيدة الشمس وتكون قصيدة هذا هو اصحي مكاناً موسعاً لانقجار الموت كتجربة ترسم خطاطتها سُدَّة النار التي تقترب بها الذات بدءاً من البيت الأول للقصيدة. وإذا كان التداخل النصي مع فصل في

(15) يشهد هذا عن كل حصر لهذا المصدر في المشي الشعبي الإسماعيلي لأدونيس فالنار علامة بروميثيوسية والبحث عن المصدر العالِم مناء للوحي الشقي

(16) تقدم ها قصيدة أدونيس «حواره من ديوان أغانى مهيار الدمعقي :

- من أنت، من تختار يا مهيار ؟

أنى اتجهت، الله أو هاوية الشيطان

هاوية تمعب أو هاوية تهجي

والعالم اختاره

- لا الله اختار ولا الشيطان

كلهما جدار

كلهما يخلق لي جني -

هل أبذل الجدار بالجدار

وحبرتي خيرة من يحيى

خيرة من يعرف كل شيء....»

الأعمال الكاملة، المجلد الأول، ص 200.

(17) الأعمال الكاملة، المجلد الأول، ص 247.

الجميع لرامبو يبين، كما قدمنا، فإن هذا التداخل النمي يؤكد الالتحاق بشجرة سب شعرية وفكرية عميقة في التاريخ الثقافي الإنساني.

وتتجسد تجربة الموت ومواجهته بالنار، في هذه القصيدة، من خلال التسمية التي اختبرها الشعر العربي الحديث، منذ البارودي، وخاصة الرومانسية العربية، لدى كل من مطران وجبران والشابي. فأسئلة الحدأة الشعرية العربية تتحدد ضرورة في الانتقال من لفظة لا تُسمَّى إلى لَفْظٍ تُسمَّى، وهو انتقال يفرضه الإحساس بالزمن، كإحساس ملازم لكل إبدال شعري وحضاري في التاريخ الإنساني عامة. ومن دون الإحساس بالزمن، يظل اليقين في اللفظة التي لا تُسمَّى ثابتاً، والجسد يقطع باسترسال الاطمئنان إلى موته. وما هو أدونيس يواجه في الكتابة أسبقية التسمية.

كيف نمي هذا المعيش الذي يمكننا ؟ ومتى نجرؤ على التسمية ؟ وما عوائق التسمية ؟ ليس لهذه الأسئلة وتعميماتها أجوبة موحدة كما نعلم، ولكن أدونيس اختار المحو كبداية لها سلطة التسمية بالسلب. وبناء الدوال في نص أدونيس، من عناصر الامتلاء والفراغ وعلامات الترقيم، بأشباكها مع التركيب والبلاغة، يقوم على نسق المحو كما أسلفنا من قبل. وله، بطبيعة الحال، أن يرحل في ليل النص.

بخصوص دوال الخطاب هناك اقتران المنحوي بكل من النار والبداية الشخصية التي بها تكتشف الذات موتها وحياتها في آن :

مَاجِيًا كُلَّ حِكْمَةٍ هَذِهِ نَارِي
لَمْ تَبْقَ آيَةٌ - ذِمِّي الْآيَةَ
هَذَا نَذْيِي

في هذه الأبيات الثلاثة يكون التجاوب بين النار والبده، ثم التعارض بين الحكمة والآية، فالتوحد بين الدم والآية. والنسق الفرعي للمواجهة بين النار والموت (الحكمة) تنبيه الدوال فيما بينها. شيئاً فشيئاً تتضح جغرافية الموت بتوازن وتفاعل مع طرائق الغزو التي تنتهجها الكتابة في مواجهتها للموت. هكذا تنوزع النص أنساق تنضبط لمنطق الهديان :

هَذَيْنَا
هَذَيْتُ كَيْ أَحْيَيْتُ الْمَوْتَ

ثم

نُثْنَا حَفْرَةَ أَنْهَادٍ وَصَوْتِي
هَذَيَانِ الْمُغِيرِ يَكْسِرُ عَكَارَ الْأَقْيَانِي وَيَقْلَعُ الْأَبْجَدِيَّةَ

ومن منطلق الهذيان يمكن أن نقرأ النية النصية التي تنسج قصيدة هذا هو اسمي، فيما هو يجانس النسق الفرعي لكل من النار والموت. والهذيان هنا خروجٌ على القواعد اللاحقة لتكوين الأنا الشعري - النفسي. وعلى هذا النحو نرى إلى التجاويزات بين الدوال التي تتوالد من كلمتي النار والموت. إضافة إلى أنهما يأخذان سمة الوحدة الإيقاعية مرة، والسلسلة الإيقاعية، وقد تصادمت وحداتها لخلق الصورة، مرة أخرى. فللنار تواريدات اللَّهَب والشَّش والطُّوفان والجُنُون والمخو واللَّهم والفوضى والرفض والشعلة والجمر والوردة والسؤال والضوء والعنف والهذيان والسحر والمعجزة والانصهار والنفض والغناء والعلم والنَّصل والصُّرخة والزَّرد والحنين والشرارة. وجميع الترابطات التي تندرج منها هذه التواريدات تبني مواجهة الموت. مقابل ذلك هناك الموت بتوارداته أيضاً، وهو يتبطَّن مظاهر المجتمع والطبيعة والتاريخ والثقافة. يتداخل الماضي مع الحاضر ويظل المحو هو أساس التسمية الإنسانية، للشاعر العربي المعاصر، لا التسمية الالهية المنصوص عليها في القرآن «وعلم آدم الأسماء كلها»⁽¹⁸⁾ أو التسمية الشعرية القديمة التي حوَّ إليها التقليديون من غير استيعاب لمسألة التسمية في الشعر العربي القديم، ونموذجه البارز هو الشعر العباسي المحدث. لأن اختيار التسمية المغايرة يفتح «ملا يقال» أو «المعجز والمحير» على الوقوف المباشر أمام الموت لاكتشاف الشاعر عزلته التامة عن الآله الذي لم تعد تسميته للأشياء، كما لم تعد تسمية «الثابت»، تمتلك القدرة على تسمية هذا الزمن ومصير الشاعر فيه.

قصيدة هذا هو اسمي تتقدم في مسار الشعر المعاصر، كما في مفامرة أدونيس، كقصيدة تأسيسية لبنية نصية لها الكتابة. وإذا كانت قصيدة باجل استمراراً في هذا البناء النصي، فإن النار والموت يثبتان هذا الاستمرار أيضاً، إذ الموت يحتفظ في هذه القصيدة بخصيصة التجربة، وكذلك النار التي تحتفظ بصرامة المواجهة.

3.2. التراب - محمود درويش ومحمد الغمار الكنوني

يلتقي هذان الشاعران في استنطاق الموت من خلال عنصر التراب، بعد أن وقفنا على عنصر الماء لدى السياب والنار لدى أدونيس. ولا حاجة للتذكير بأن هيمنة عنصر التراب على مشاهد الموت في شعر درويش والغمار الكنوني تعني، قبل كل شيء، أسبقية هذا العنصر وفاعليته. دونما إغناء للمصرين الآخرين، إضافة إلى أن لقاءهما في هذا العنصر يستبعد تطابق / لـسق الفرعي لدى كل منهما، ما دامت الذاتُ الكاتبةُ المفردةُ هي التي تخترق الدوال. وتبعاً لذلك يفصل في الملامسة بين الشاعرين.

1.3.2. محمود درويش

تختزن التسمية في شعر محمود درويش فاعلية العلاقة البائية بين التراب والموت. في قصيدة تلك صورتها وهذا افتحار العاشق تتردد التسمية كدال في صيرورة النص :

مَا يَنْبِي وَيَنْبِي ابْنِي بِلَادَ

لَيْسَ لِي لَفَةٌ

وَلَكِنِّي أَسْتَكِ الْبَدِيلُ

ثم ثانية تأخذ فيها التسمية وضعية مفارقة :

مَا يَنْبِي وَيَنْبِي ابْنِي بِلَادَ

حِينَ سَمِيتُ الْبِلَادَ فَقَدْتُ أَسْمَائِي. وَحِينَ مَرَرْتُ بِابْنِي

لَمْ أَجِدْ شَكْلَ الْبِلَادِ

للبلاد طسعة تراثية، وهي في شعر محمود درويش متمحورة حول فلسطين. إن التسمية سؤال مطروح على حداثة الشعر المعاصر، وهي هنا تتلصق بحالة الجواب الذي هو «البديل» إلا أن الجواب يظل دوماً ممتلئاً. ففعل التسمية، الذي يلغي الأسماء الأخرى ليعطي اسماً جديداً، لا يعثر في النهاية على شكل البلاد. بهذا تكون التسمية دالاً المواجهة بين التراب والموت، بين الشرط الشعري والشرائط الخارجية، ولا تملك التسمية غير المواجهة والاستمرار فيها بين الأسماء الأخرى (التي لا تسمى) وفعل التسمية. وبالمواجهة تأخذ الموت، هنا أيضاً، وضعية التجربة.

بين البلاد والك ب أكثر من وشيجة. البلدة والبلد كما جاء في لسان العرب «كل موضع أو قطعة مستحيزة عامرة كانت أو غير عامرة. الأزهرى : البلد كل موضع مستحيز من الأرض، عامر أو غير عامر، حال أو مسكون، فهو البلد والطائفة منها بلدة»، ويضيف اللسان : «والبلد والبلدة : التراب (...) والبلد : الناز، يمانية». هذا الحوض الدلالي محصور طبعاً، بالمقارنة مع الاتساع الذي يشتهه اللسان على الأقل، ولكنه مع ذلك يظهر الوشيجة بين البلد والأرض والتراب والدار. لا نقباً حين نقرأ الأبيات الأولى من قصيدة أحمد الزعتر :

لِيَذْنُ مِنْ حَبْرٍ وَزَعْتَرٍ

هَذَا النَّشِيدُ.. لِأَحْمَدَ النَّسْبِيِّ بَيْنَ فَرَاشَتَيْنِ

مَضَى الْيَوْمُ وَشَرَّدْتَنِي

وَرَمَتْ مَقَاطِفَهَا الْجِبَالَ وَخَبَأَتْنِي

البيتان الأول والرايع يفتتحان مقطعاً ويختماناه، وفي كل منهما عنصر تراثي (الحجر في الأول والجبال في الرابع) يتجاوب مع الدوال الأخرى في البيتين نفسها ثم في الأبيات جميعها.

فهناك من ناحية «حجر وزعتر» حيث الصوتية (الراء) مشتركة، ومن جهة ثانية «الجال» و«خبأتني» حيث الصوتية (الباء) مشتركة، وتكون الصوتية (التاء) بذرة موزعة على الأبيات جميعها لتؤلف بين الأسماء والأفعال. هذه الأبيات عنصرٌ بانٍ بلا شك للقصيدة، من غير أن يكون لها امتيازٌ على غيرها، ولكن الافتتاح بها استرسل في الأبيات اللاحقة :

نَازِلًا مِنْ نَخْلَةِ الْجُرْحِ الْقَدِيمِ إِلَى تَفَاصِيلِ
الْبِلَادِ وَكَانَتْ السَّاءُ أَنْفِصَالَ الْبَحْرِ عَنْ مَدَنِ
الرَّمَادِ وَكُنْتُ وَحْدِي
ثُمَّ وَحْدِي...

هذه بداية السفر، حيث التجاوب والتفاعل بينان من البيت الأول إلى «ثُمَّ وَحْدِي» من خلال الصوتية (الدال) المشتركة بين «وَحْدِي» و«لَيْذَيْنِ»، ولكن «وَحْدِي» لها الصوتية (الحاء) المشتركة أيضاً مع «حجر» والصوتية «الباء» مع الياءات في الأبيات الأولى، وتكون «البلاد» حاضرة مع التكرير الناقص لكلمة «الرماد». هو النزول نحو البلاد مبرّرٌ لتفجير حالات المواجهة الفردية (يَذَيْنِ، نَازِلًا، وَحْدِي)، وَمَبْرَرٌ للتسمية :

وَأَنَا الْبِلَادُ وَقَدْ أَتْتُ
وَتَقَمَّصْنِي
وَأَنَا الذَّهَابُ الْمُسْتَمِرُّ إِلَى الْبِلَادِ
وَجَدْتُ نَفْسِي مِلَّةً نَفْسِي

أو بعدها :

فَأَتَكْرَنُ الْيَانِبِينَ
لِنَفِيبِ وَجْهِ الْمَوْتِ عَنْ كَلِمَاتِنَا

أو كذلك :

وَرَمْتُ مَقَاطِفَهَا الْحَقُولَ وَجَمَعْتَنِي
فَاذْهَبْ بَعِيداً فِي دَمِي ! وَاذْهَبْ بَعِيداً فِي طَحِينِ
لِنَصَابِ بِالْوَطَنِ الْبَسِيطِ وَبِاحْتِمَالِ الْيَانِبِينَ

أو أيضاً :

كَيْفَ مَحَوْتَ الْفَارِقَ اللَّفْظِي مِنْ الصَّغْرِ وَالتَّقَاعِ

عنصر التراب بتوارداته مهيمن على هذه الأليات بارتباطه مع مواجهة الموت. فاليامين من تواردات التراب. وابتكاره كشف عن باطن التراب، عن هذا الذي لا يحسه الشُّساقُون وراء الظاهر والمباشر ثم يكون ابتكاره غياباً للموت من الكلمات التي توجه رؤيتنا للوجود والموجودات، وتوجه إحساننا وحسائنتنا أيضاً، ولا إمكانية للإصابة بالوطن - البلاد - التراب إلا بالذهاب في الدم الشخصي (ذمي). هو ذهاب «بعيد» يتجاوز الآني والمابر لمحو الفوارق اللفظية السائدة (التي لا تُسمَّى) بين «الصخر والنفاح». وأحمد الزعره تسمية لها التراب، (هنا النبات بتفريعاته) إذ تنزع نحو ممارسة لعبة المرأة، للنص وحده سلطة بدايتها، وما من سبيل للبداية غير التسمية التي يكتبها الدم (ذمي).

يمكن للبحث في العلاقة بين التراب والموت في شعر درويش أن يوسع المعطيات الأولية التي نكتفي بالإشارة إليها، تبعاً لنهائية الدراسة مقابل لا نهائية النص. فالعلاقة مهيمنة على المتن الشعري بكامله. وكإضافة تعود ثانية للقصيدة التي باشرنا بها تحليلنا، في هذه النقطة، ونعني بها تلك صورتها وهذا انتحار العاشق، لما تتصف به من تكثيف نصي للعلاقة بين التراب والموت، ولما يتأكد فيها من دوال الذات الكاتبة في التسمية والسؤال :

لَكِنَّ الْمُنَى قَالَ قَرِيبَ الْمَوْتِ :

إِنَّ الْفَرْقَ بَيْنَ الضَّمَّتَيْنِ قَصِيدَتِي -

وَأَرَادَ أَنْ يُلْفِيَ الْوَطَنَ

وَأَرَادَ أَنْ يَجِدَ الْوَطَنَ

إن التجاوب بين «المنى» و«الموت»، و«قصيدتي» و«أراده» و«الوطن» يفعل، من حيث هو تجاوب لأنساق الدوال، في بناء التسمية، وهي فعل مزدوج يقوم الشعر بوظيفتها. فالشعر يلقي الوطن، كتسمية بالسلب، كلاً ممثلي، ثم يجد الوطن كتسمية بالإيجاب، والفعل المزدوج يشرع بالمحو «يلقي» ليصبح مواجهة للموت. لذلك نقرا :

ما اثم الأرض ؟

بِخَرٍّ أَخْضَرَ أَثَارَ أَفْئَامٍ ذَوِي لَاتٍ. لُصُومٍ. عَاشِقَاتٍ.

أَنْبِيَاءَ. أَمْ مَا اثم الأرض ؟

شَكْلُ حَبِيبَةٍ يُؤْمِيكَ قُرْبَ الْبَحْرِ.

تكرير السؤال ترسيخاً للتسمية التي تكتشف بها الحياة والموت معاً، وله التمارض كما له التكامل، من الأرض للبحر، ومن البحر للأرض، فلا تصل إلى الأرض من غير تسمية مناقضة، ولا

تصل إلى الأرض من غير اختبار الموت :

أَنَا أَغْنَاؤُ هَذَا الْمَوْتِ، أَعْتَادُ الرَّحِيلَ إِلَى النَّهَارِ

مجازُ الموتِ هُوَ الرَّحِيلُ مِنَ الْأَسْمَاءِ إِلَى الْأَنْثَمِ، والتكرير كما علامة الترقيم، الفاصلة، منتجان للنسق الفرعي. ولكن التكرير يحتفظ بالتعارض ضمن التساوي (تلك هي الفاصلة) حيث الرحيل إلى الاسم يوازي الرحيل من الليل (الموت) إلى النهار (الحياة)، والمرور من الحالة الأولى إلى الثانية مسكون بالطوقوس الترابية دائما :

وَأَعْتَدْنَا لَكَ الْفَرْحَ التَّرَابِيَّ الْجَدِيدَ

خَيْلٌ عَلَى لَيْلٍ

وَأَعْتَدْنَا لَكَ الْفَضْحَ الْخَوَاتِمَ وَالنَّشِيدَ

والتكرير فاعل باستمرار، كما أن التجاوبات الإيقاعية لا تفتأ تبني النسيج النصي. فـ «الفرح» يتجاوب مع «الصفح» و«الترابي» مع «الخواتم» و«الجديد» مع «النشيد»، وهذا ما يكثفه البيت الثاني حيث الصوتية (اللام) موحدة بين جميع الكلمات، فيما الصوتية (الياء) و(اللام) موحدتان في الكلمتين الأولى والثانية، وللصوامت والصوائت تكريرها المُنْتَهَج.

هو الفرع ترابي جديد في آن، إلغاء للفرح القديم وإعادة للفرح الجديد، لِلنَّهَارِ وَلِلنَّشِيدِ، وبذلك تتداخل قصيدتا أحمد الزعتر وتلك صُورَتِهَا وهذا انتَحَارُ الْعَاشِقِ، بل تتداخل النصوص الشعرية لمحمود درويش، هذا الذي يختبر الموت لِيَسْمِيَ الْأَرْضَ من جديد، مواجهاً للموت، وبسمية المواجهة يَفْجَرُ التَّرَابَ وَيَحْمِلُهُ لِمَدَارٍ عَشَقِي فَرِيدٍ.

2.3.2. محمد الخمار الكنوني

محور الموت خصيب في شعر محمد الخمار الكنوني. وديوان رَمَادِ هَسْبَرِيْمِ بكامله بناء لهذا المحور من خلال أساق فرعية تتكاثف جميعها في إحلال الموت محل التجربة. والموت لدى الخمار الكنوني متماثل مع عنصر التراب بتوارداته التي ليست هي تواردات التراب في شعر محمود درويش كما أنه يختلف عنه تماماً في البناء النصي. فالأرض، في توارد التراب، قبر فسيح، كما جاء في قصيدة **صَحْوَةُ الْأَنْشَاءِ**

قَبُورُنَا فِي الْأَرْضِ شَبَرٌ، هَاهُنَا أَشْبَارُ

إن علامة الترقيم، الفاصلة، التي تقسم البيت إلى سلسلتين تقوم أيضا بوظيفة التجاوب بين «قبورنا» و«ههنا» من خلال «نا»، لتحول الـ «هنا» إلى شيء استثنائي في الأرض، وتقوم بوظيفة

التعارض بين «الأرض» و«هنا» من خلال «شبر» المفرد، و«أشبار» الجمع، مما يصل أيضا بين «قبورنا» و«أشبار».

وهذا البناء شبيهة لها تداخلها النصي مع قصيدة ثانية لمحمد الخمار الكنوني هي قراءة في شواهد القباب (والقباب مقبرة شهيرة بفاس) :

قَبْرُكَ أُمُّ قَبْرِي
وَأُمُّكَ أُمُّ إِيْمِي ؟

أو

إِنَّ الْأَرْضَ أُمَامِي يَا أَهْلِي : مَوْتُ فِي مَوْتٍ، قَبْرٌ فِي قَبْرٍ

فالتساوي والتوازي بين البيتين الأولين هما المتحققان أيضا بعلامة الترقيم، تقطعا تفسيرا، ثم بتقسيم السلسلة الثانية، وهما معا في البيت الثالث، ليكون التجاوب بين القبر والاسم والموت، وحتى يبلغ التجاوب ما هو فردي وجمالي في آن. والزمن هو الذي يؤطر هذه التحربة (التي تتجاوب وتتداخل مع مراثية المَعْرِي)، وبذلك تتبدى وظيفة الشاعر متجهة نحو تسمية الوجود والموجودات، مكثفة في عنصر التراب، وبالاسم الذي يرى به الشاعر العالم. إنَّه اكتشاف الموت.

لقصيدة رماد هسبريس عنوان ذو وظيفة مرجعية، ذات أولوية، لأن هِسْبَرِيس «حدائق أسطورية يظهر أنها كانت تقع في شواطئ المغرب على المحيط الأطلسي».⁽¹⁹⁾ و«هِسْبَرِيا» هي التسمية التي كان يطلقها اليونان على إيطاليا، واللاتين على إسبانيا، إضافة إلى أن هِسْبَرِيد Hesperides تجمع بين اسم «حُورِيَّات القُرُوب» الثلاث اللواتي «كن يحرسن، بمساعدة تَيْن، حديقة الآلهة، عند الحدود الغربية للأرض، حيث كانت تنبت أشجار تعطي تفاح الذهب الشهير» وبين اسم «جزر أسطورية كان الجغرافيون القدماء يحددون موقعها على طول الساحل الغربي لإفريقيا» كما جاء في معجم لُورُوبِر.

ويحدثنا أمين الريحاني، هو الآخر، عن هِسْبَرِيد في مقدمة كتابته عن مدينة العرائش المغربية (ومحمد الخمار الكنوني من أهل القصر الكبير، المدينة الموجودة بقرب العرائش) فيقول :

«من برقة إلى البحر الأبيض إلى طنجة، ومن أصيلة على البحر الاطلنتيقي إلى بلاد نهر الذهب (Rio de Oro)، في كل بقعة من هذه الشواطئ الأفريقية، الشمالية والغربية، زَيَّنَّها الله بالجبال الخضراء والأنهار وبالمروج والبساتين، كان يتحدث

(19) بذلك عزَّها الشاعر، راجع رماد هسبريس، م.س.، ص. 51.

الأقدمون ويستمرسل المُحدثون، في ذكر الأسطورة اليونانية، وتفاعلات نبات الـ «هسبريد» الذهبية، التي كانت شائعة في هذه الديار في زمن الرومانيين، وفي عهد البيزنطيين بعدهم.

إنما اختلف علماء الأساطير في موضوع ذلك البستان - بستان نبات الـ «هسبريد» وشجرتين العجيبة، فقالوا إنه كان في البلاد الطرابلسية بالقيروان، وقالوا إنه كان بجوار طنجة، ومنهم من مصوا في التدقيق فدكروا الأرض التي يجري فيها نهر لوكوس، وحددوا المكان الذي سكنته الـ «هسبريد» الحسان في ظل شجرة تفاحهن الذهبي، فقالوا إنه على شاطئ النهر، عند مصبه حيث تقوم اليوم مدينة المرائش»⁽²⁰⁾.

هذه التعريفات في حد ذاتها تبين هجرة الأسطورة بين اللغات ومخيل الشعوب الباحثة عن الوصول (في حوص البحر الأبيض المتوسط) إلى غَرَابَةِ الأرض (عُربها)، كما توضح جميعها المطهر الأسطوري لخيرات هسبريس. إلا أن القصيدة أضافت إلى اسم هسبريس دالا هو علامة الترقيم، المتمثلة في القوسين الصغيرين. فعلامة الترقيم، القوسان الصغيران، تدخلت في القصيدة لتعزل الكلمة عن سياقها التاريخي وتضعها في سياق نصي هو المحدد لدلالاتها وقد تفاعلت فيه مع «رماد»، فيكون الربط بين الرماد وهسبريس هيمنة للرماد على مشهد هسبريس، وهو ما لم يكن ممكنا بمجرد قلب العنوان إلى صيغة «هسبريس الرماد» التي ستكون وظيفتها الشعرية هي الأسبق في الترتيب. وهكذا تكون الكتابة تؤرخ لسياقها فيما هي تؤرخ للذات الكاتبة. ويسير النص بكامله في مسار تسمية الموت :

قَدْ رَأَيْتُكُمْ وَرَأَيْتُكَ يَا جَنَّةَ مِنْ رَمَادٍ وَوَقَعُ، غَدَتْ فُرْجَةُ الْغُرْبَاءِ
يُشِيرُ الدَّلِيلُ إِلَيْهَا، يَقُولُ
هَنا هَبَّتِ الرِّيحُ دَهْرًا، وما حَرَّكَتْ شَجَرًا أَوْ لَهْيًا، وَكَانَتْ قُصُولُ
وَمَرٍّ لُصُوفٍ، قَضَوْا وَطَرًا مِنْ دِمَائِهَا، وَيَنْتَظِرُ الْآخَرُونَ..

إن «الدليل» يتعارض مع «الصوت» و«الآخرون» معاً، وهو الذي يقوم بفعل التسمية، يسمي الحنة القديمة بكائنها الراهن، ولكن «هسبريس» التي يحرسها التنين من غير حوريات، حسب القصيدة، هي ذاتها التي تتولى فعل التسمية أيضاً :

«هَسْبَرِيسُ» تَنَادِيكَ يَا بَيْتَكَ : قَمِ أَيْهَا الْجَنَّةُ الْمُؤْمَرِي

(20) أمين الريحاني، المغرب الأقصى، نشر دار الريحاني ودار الثقافة، بيروت، الطبعة الثانية، 1975، ص. 316.

لَقَدْ دَقَّ كُلُّ عَرِيبٍ عَلَى بَابِهَا، فَانْتَفَحَ بِالدَّمَاءِ
وَحَرَّكَ جَنَاحَيْكَ، إِضْرِبْ عَلَى خَافَةِ النَّهْرِ فِي سَفَنِ الْقَرْنَاءِ..

ثم أيضاً

«هسبريس» تُناديك بِاسْمِكَ فِي كُلِّ جِلْمٍ : تُذَكِّعُ أُبْنَاءَهَا وَتَقُولُ :
مِنْ خِلَالِ الرَّمَادِ رَأَيْتُكَ نَاراً، فَمَازَكَ فِيكَ فَمَازَكَ فِيكَ..

تسمية «هسبريس» باسمها «الرماد»، أي بكائنها وراهنها، هي التي تجعل الأنت، الذي اختار تسميتها، يستحق التسمية هو الآخر، فيُسمية العالم يتمنى الشاعر، ولكن النار التي أحرقت هسبريس هي نفسها التي لا تزال كامنة في الأنت. والفرق الملاحظ في البنية النصية هو أن تبادل التسمية يتم عبر مرحلتين، مرحلة تسمية هسبريس؛ ثم مرحلة تسمية الأنت الذي يسميها، وهما منصبتان لتوزع الأبيات والمقاطع، حيث المقطع، كذلك، يتدخل في الفصل بين الفعلين. .

وهكذا تكون البنية النصية للخمار الكونوني متجاوبة مع البنية النصية للسياب، فيما تتقارب بنية نصوص محمود درويش في البنية النصية لأدونيس وتتجاوب معها. وهذا التوزيع البنائي يعود لمفهوم الشعر المعاصر لدى المجموعتين، كما أنه يميز بين القصيدة المعاصرة، كما هي عند السياب كمصدر أثر والخمار الكونوني كنص صدى، عن غيرها في أعمال أدونيس ومحمود درويش.

3. المَوْتُ كَتَجْرِبَةٍ

يتألف الشعر العربي المعاصر في فضاء الموت، والنصوص العديدة التي أنتجها الشعراء المعاصرون، بتفردا وتجاوبا في آن، نجحت لهذا الفضاء سمات تعيد ترتيب أشجار النسب الشعرية، في الوقت نفسه الذي تعطي فيه للموت خصيصة التجربة، لها الملموس والرمزي والخيالي، حتى أصبحت التجربة ذات كثافة تقف الشعرية الوصفية (من بنيوية وغير بنيوية)، كنظرية للبنيات النصية المطردة والطارئة، دون بلوغ عتبة مساءلتها، لأن التجربة تتطلب شعرية مفتوحة تبتهج لاختبار أمكنة معرفية متباينة، بدل الرؤية إلى غير مكانها كتقويض لحدودها المعتادة، دونما رضوخ لوهم المعنى وحقيقة المكان غير الشعري من ناحية، وإدانة التعارض بين البنية وصيرورة الدلالة من ناحية ثانية. ولكن الشعرية المفتوحة تتطلب بُعدها العربي، ما دامت تجربة الموت في الشعر العربي تعود بنا إلى البدايات، إلى الشعر الحاهلي، ومنه تتوالى عبر الزمن الحضاري للإسلام.

1.3. مفهوم «التجربة» في الثقافة العربية

لا نستطيع أن نتعامل مع مفهوم التجربة وكأنه مفهوم واضح في الثقافة العربية، خاصة وأن الكتابات النظرية والنقاشات النقدية في العالم العربي الحديث خلطت أحياناً بين التجربة والتجريب، وأحياناً أخرى تفاعلت عن تأمل مفهوم التجربة. كل هذا يتطلب قراءة موسعة، ولكننا بدل ذلك سنعود لبعض العلامات التي تعتبر معطياتها ذات فائدة مباشرة. من نظريات الشعر المعاصر نبداً.

بقدر ما تحصر التجربة في الشعر المعاصر فإننا نجد نظريات وآراء الشعراء تتحاشى هذا المفهوم. في الخمسينيات والستينيات نثر على تداوله في ثانيا الخطابات، وأقصى ما نقف عليه هو ما كتبه شعراء عن تجاربهم الشعرية في العدد الخاص من مجلة الآداب الصادر سنة 1966، أو كتاب عبد الوهاب البياتي عن تجربته الشعرية.⁽²¹⁾ أما في السبعينيات والثمانينيات فإن هذا المفهوم يكاد يفتقر كلية عن الوجود في كتابات الشعراء، ولأشك أن النص النظري الفائب الذي اعتمده الشعراء في جميع هذه الفترات كان أساس حضور المفهوم وغيابه في أن.

ومن نماذج الخمسينيات والستينيات نركز على فقرات لها دلالتها، وردت فيها كلمة التجربة مفردة وجمعاً، وهي للشاعرين يوسف الخال وبدر شاكر السياب.

يتناول يوسف الخال الخصائص الملارمة لمفهوم القصيدة الحديثة، في دراسة بعنوان «علامات في مسيرة الشعر»⁽²²⁾، ويأتي ذكر «التجربة» ضمن الخصيصتين، الشابية والثالثة. يقول يوسف الخال :

«ثانياً - استخدام الإيحاء التاريخي أو الأسطوري أو الفلكلوري، فمن شأن هذا الإيحاء أن يعمق الفكرة ويساعد على إبراز البعد الثالث في القصيدة، وأن يعين الشاعر على التعبير حيث تمجز الكلمات وحدها عن ذلك، وأن يظهر التجربة الإنسانية وتراكمها عبر التاريخ.

ثالثاً - التعبير بالصورة الحية المجسدة لتقريب التجربة الشعرية من الواقع وتحريك مشاعر القارئ كلها، لا عقله فقط. وهو يكسب القصيدة حركة وغنى ويؤنس الفكرة، أي يجعلها كياناً مستقلاً»⁽²³⁾

(21) عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، بيروت، ط 1 1968؛ ط 2، 1971.

(22) يوسف الخال، المصاغة في الشعر، م.س.، ص. 79.

(23) المرجع السابق، ص. 95.

أما بدر شاكر السياب فقد كانت مرحلة مرضه لحظة انبثاق ضرورة التجربة في الشعر، ورسائله تلح على ذلك. نأخذ هنا، ثلاثاً منها :

1 - إلى سيمون جارحي :

«إنتاجي الشعري، هذه الأيام، قليل جداً وذلك لانعدام تجربة شعرية جديدة :
إنني نادراً ما أغادر الدار إلا إلى مقر عملي. كما أنني سئمت من الضرب على وتر
«أنا مريض» فيما أكتبه من شعر». (24)

2 - إلى الساعرتين آمال الزهاوي ونعوى الراوي :

«كثير ما يضايقني في مرضي أنه صيّرتني رهين محبس البيت لا أغادره بعد عودتي.
إليه من الدائرة القرية كل القرب من داري والمجهز بسيارات تنقل موظفيها. وإذا
كان الأمر كذلك فمن أين تأتي للتجارب لكتابة قصيدة جديدة». (25)

3 - إلى جنبوا إبراهيم جنبوا :

«لا أنقطع عن كتابة الشعر. إنه العزاء الوحيد الذي بقي لي. وإن كنت لا أكتب إلا
بين فترات طويلة. المشكلة مشكلة تجارب. من أين تأتي التجارب الجديدة
وأنا أعيش على هامش الحياة؟». (26)

إن سمي يوسف الخال للتعبير عن «التجربة الإنسانية» وبلورة «التجربة الشعرية» أو حاجة
بدر شاكر السياب «للتجارب» الخارجية واهتمامه بالاستمرار في إنجاز «تجربة شعرية جديدة»،
تفيد كلها أن مفهوم التجربة يتحول إلى مفهوم نظري أساسي في الشعر المعاصر. لذا فإن حفريات
الصمت تصبح لازمة.

بالمودة إلى لسان العرب نتبين أن الحوض الدلالي لكلمة التجربة محصور. جاء في
اللسان : «وَجُرِبَ الرَّجُلُ تَجْرِبَةً : اختبره، والتجربة من المصادر المجموعة (...) ورجلٌ مجربٌ قد
بَلِيَ ما عنده. ومَجْرِبٌ قد غرِبَ الأمور وجَرَبَها؛ فهو بالفتح، مُفَرِّسٌ قد جربته الأمور وأحكمتها،
والمَجْرِبُ، مثل المَجْرَسِ والمُفَرِّسِ، الذي قد جَرَبْتَهُ الأمور وأحكمتها (...) التهذيب : المَجْرِبُ :
الذي قد جُرِبَ في الأمور وعُرِفَ ما عنده».

24، ما جد السامرائي، ومنازل السياب، م.س.، ص. 179.

25 المرجع السابق، ص. 185.

26 المرجع السابق، ص. 189.

هذا العوض الدلالي، من خلال لسان العرب، محصور، لأن التجربة، كاحتبار، لا تُشع في تفاصيله. ونبعث في المعجم الصوفي⁽²⁷⁾ عن كلمة التجربة فلا نعث عليها كمصطلح صوفي، رغم أن التصوف شكّل مسلكاً حياتياً وعرفانياً له تميزه وقوته في المجتمع الإسلامي وثقافته لمدة قرون عديدة.

وعلى عكس كلمة التجربة، يولي التصوف الإسلامي أهمية قصوى لكل من كلمة «الطريق» وكلمة «السفر». وتتعرض سعاد الحكيم لكلمة الطريق فتري أنها تشمل «التجربة الصوفية بكاملها»⁽²⁸⁾ من غير تساؤل عن معنى كلمة التجربة، ثم تختار للطريق تعريفاً لابن عربي جاء فيه :

«...إن الطريق إلى الله تعالى.. على أربع شَعَب : بسواعث، ودواع، وأخلاق، وحقائق... الدواعي خمسة : الهاجس السببي ويسمى «تقرُّ الخاطر» ثم الإرادة، ثم العزم، ثم الهمة، ثم النية. والبواعث لهذه الدواعي ثلاثة أشياء : رغبة أو رهبة أو تعظيم. والرغبة رغبتان : رغبة في المجاورة ورغبة في المعايضة. وإن شئت قلت : رغبة فيما عنده، ورغبة فيه. والرهبة رهبتان : رهبة من العذاب ورهبة من الحجاب. والتعظيم : إفراةُ عنك وجمْعُك به. والأخلاق على ثلاثة أنواع : خلق متعمدٌ إلى الغير بمنفعة أو دفع مضرة، وخلق غير متعمدٍ إلى الغير : كالتوكل، وخلق مشترك... وأما الحقائق فعلى أربعة : حقائق ترجع إلى الذات المقدسة، وحقائق ترجع إلى الصفات المزهة... وحقائق ترجع إلى الأفعال.. وحقائق ترجع إلى المفعولات.. وجميع ما ذكرناه يُسمى الأحوال والمقامات»⁽²⁹⁾

وسلوك الطريق يتلازم مع الطريقة، أكانت فردية (كما كان الحال عند الأندلسيين) أو جماعية (كما هي وضعية الصوفية في المشرق العربي، أو في عموم العالم العربي عبر العصور المتأخرة). ويذكر أسنن بلائيوس أن أحمد ضياء الدين الكشمخاني في جامع الأصول «حين يمتد الطرق المختلفة إلى لا ترال قائمة حتى اليوم، يذكر من بينها الطريقة الأكبرية، نسبة إلى الذين يتبعون طريقة الشيخ «الأكبر»، ويقول إن مبنَى هذه الطريقة على أربع خصال وهي : الصمت، والعزلة، والجوع، والسهر»⁽³⁰⁾.

(27) سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، دار ندرية بيروت، 1981

(28) المرجع السابق، ص 722

(29) المرجع السابق، ص - ص 722 - 723

(30) أسنن بلائيوس، أسنن هري، حياته وولده، ترجمه عن الإسبانية عبد الرحمن بلوي، وكالة المطبوعات، الكويت - دار القلم، بيروت، 1979، ص - 123.

هذه الخصال، التي يُعرّف بها الكشخانلي طريقة الشيخ الأكبر، تجعل من سلوك الطريق بُنيةً متكاملة، متفاعلة العناصر، حيث الأمر والمجاهدة نزوع نحو استحقاق الخطو على الطريق. وهنا نعرّض على مكانة الكلمة الثانية وهي السفر الذي يأتي بلائيوس بتعريف ابن عربي له في الأنوار فيقول، إن «السفر مبنيٌّ على المشقة والميخن، والبلايا وزكوب الأخطار والأهوال العظام»⁽³¹⁾. ومن ثم يتألف مشهد موشع بلنقي فيه بالمتصوفة وهم يمتحنون حياتهم وموتهم في آن، بغية العبور إلى حالة الحضرة.

إن تناول كلمة التجربة في فقرات محدودة من نظريات وآراء شاعرين معاصرين يبدو لنا كأمياً، كما أن الوقوف على معناها في لسان العرب يبيّن لنا محدوديته، ولكن إثارة المصمم الصوفي يسبها إلى غياب الكلمة في الوقت ذاته الذي نعرّض على كلمات أخرى ذات توسّع دلالي يبلغ تخوم التأمل.

2.3. الحداثة الأروية ومفهوم «التجربة»

نجد في اللغتين، اليونانية واللاتينية، ثم في اللغات الجرمانية، توسّعاً في معنى التجربة، وهو يشمل الاختبار والخطر في آن. ويشرح روجي مونيه Roger Munier ذلك قائلاً إن «فكرة التجربة كمعبر تكاد لا تنفك، على المستوى الاشتقاقي والدلالي، عن فكرة الخطر. والتجربة في المنطق، وبالأساس من دون شك، هي المخاطرة»⁽³²⁾.

قبل روجي مونيه هناك جورج باطاي Georges Bataille، الذي يُبلّل جفاف المعرفة العلمية بالضحك الواصل إلى حد الهرير. لقد خص باطاي مسألة التجربة بكتاب عنوانه التجربة الداخلية، ويهنا الاسترشاد به في رصدنا لكلمة التجربة لدى كاتب يمتدّى بالانشقاق. يقول باطاي :

«لا يمكن للتجربة الداخلية أن يكون لها مبدأ لا في عقيدة (موقف أخلاقي) ولا في العلم (فالمعرفة لا يمكن أن تكون فيه غائبة ولا أضلاً) ولا في بحث حالات مُقتنية (موقف جمالي، تجريبي)، ولا يمكن أن يكون لها هم ولا غاية سوى ذاتها»⁽³³⁾.

(31) المرجع السابق، ص. 147.

(32) Philippe Lacoue – Laberthe, la poésie comme expérience, coll. Detrou, Christian Bourgeois éditeur, Paris, . راجع كتاب (33) 1986, p-p. 30-31, Note. 6.

Georges Bataille, L'expérience intérieure, coll. Tell, Gallimard, Paris, N° 23, 1986 p. 18. (33)

ويضيف :

«أسمي التجربة سفرًا إلى أفق طرف مُمكن الإنسان. كلُّ فردٍ غير قادرٍ على هذا السفر، ولكنه في حال الإقدام عليه يفترض في فعله، هذا التناكر للسلط، والقيم الموجودة التي تحدُّ من المُمكن».⁽³⁴⁾

وهذا معناه أن الفلسفة الألمانية، التي جمعت من المعرفة غاية نصلها عبر التجربة، تظل قاصرة، لأن «الذهاب إلى الطرف الأقصى يعني هنا على الأقل : أن الحد الذي هو المعرفة يجب أن يُختزق».⁽³⁵⁾ ومن ثم يفصل باطاي عن الفلسفة الحق حتى يؤسس للتجربة بُعد الجذب أو الشطح، لأن :

«فصل الجذب عن مجالات المعرفة، عن الإحساس، وعن الأخلاق، هو ما يُرغم على بناء قيم توالف في الخارج بين عناصر هذه المجالات على شكل وحدات سطوية، عندما لم يكن الأمر متعلقاً بفهم البحث بعيداً، وبالذحول، عكس ذلك، في ذات (نا) لجذب فيها ما يُعتقد منذ اليوم الذي انتقدت فيه البناءات، ذات (نا)، ليس معاًها ذات منفصلة عن العالم، بل معناها مكاناً للتواصل ولتداخل الذات والموضوع».⁽³⁶⁾

أول ما نستنتجه من هذا التصور العام للتجربة، بانتقاله من المعجم إلى الكتابة، هو الرؤية إليها في كليتها ولا يها كيتها وذاتيتها أيضاً، وهي بذلك لا تدمر الحدود القسرية، التي وضعها الرؤيات الفلسفية والعلمية والجمالية، إلا من أجل إعطاء التجربة بُعداً وجودياً لا غاية لها خارجة، إضافة لما تكتسبه، في هذا المعنى، من قدرة على كشف المتناغم عبر العمل الجسدي الذي هو الجذب.

والانتقال في رصد معنى «التجربة» من المعجم إلى عمل جورج باطاي توريط لتأملنا في كتابة لها تجاوباتها وقطيعتها مع التصوف. ولابد من أن تتأمل القطيعة حتى لا نسقط في حنين التأويل، لأن التجربة لدى باطاي مسكونة بشوة شطح وحذب مألها الفراغ، فهي «تجربة عارية، حرة من أي ارتباط، حتى ولو كان أصلياً، بنوع من الاعتراف، مهما كان نوعه. ولهذا فإنني لا أحب كلمة التصوف».⁽³⁷⁾

(34) المرجع السابق، ص. 19.

(35) المرجع السابق، ص. 20. وبشر، ها، إلى أن كلمة «المعرفة» لا تنوع بالعربية المرق بين الكلمتين المرصيتين

Connaissance, Savoir

(36) المرجع السابق، ص. 21.

(37) المرجع السابق، ص.

مع هذا الانتقال أيضاً تبدى لنا «التجربة» مشتتة في الحداثة الأوروبية عبر حقول الكتابة والفلسفة على السواء، وتصبح ملاحظتها مستعصية، ولذلك ستركز عليها في الحقلين معاً، مع الاختصار على موجهاً ارتباطها بالكتابة والموت.

1.2.3. التجربة والكتابة

لنا في مورييس ثلاثشؤ نأملُ يُعني تصور الحداثة للتجربة. يتطرق ثلاثشؤ في كتابه عن الفضاء الأدبي إلى الممثل الأدبي وفضاء الموت. وضمن هذا الفصل يتعرض لكلمة التجربة، ناظراً إليها من حيث كون دلالتها ممتدة في الأدب الأوروبي الحديث، ومحللاً إياها من خلال بول فاليري وملازمي وريلكه وكافكا وأندري جيد وكيريلوف. ينطلق ثلاثشؤ من العمل الأدبي ليربط بينه وبين التجربة :

«يحدث الغفل [الأدبي] من يتمرّع له نحو النقطة التي يكون فيها أمام اختبار استحالته. وهو في هذا تجربة، ولكن ما الذي تعنيه هذه الكلمة ؟»⁽³⁸⁾

ويستقي هذا السؤال من قوله ريلكه :

«ليست الأبيات إحصاساً. إنها نجوت. فلأجل كثرة بيت واحد، علينا أن نكون شاهداً كثيراً من المذنن. والبس والأشياء...»⁽³⁹⁾ يعلق ثلاثشؤ على هذا بأن التجربة تعني «اتصالاً بالوجود، وتحديد بلدات عدد هذا الاتصال - اختاراً، ولكنه الاختيار الذي يظل غير مُحَدَد»⁽⁴⁰⁾

وبعد رصد مفهوم التجربة لدى بول فاليري يستخلص ثلاثشؤ أن هناك حوارين عن سؤال التجربة : حوار يرى أن «الآليات تجارب متصلة بمقاربة حيّة، وبحركة تُحرّ في حذية الحياة وفعلها. فلأجل كتابة بيت واحد علينا استعاض الحياة. وبالنسبة للجواب الثاني : لأجل كثرة بيت واحد علينا استعاض العز، علينا أن نكون استنفذنا حياتنا في الحث عن الفر»⁽⁴¹⁾ ويضيف في هذا السياق : «يشارك هذين الحوارين في هذه الفكرة التي مفادها أن المر تجربة، لأنه بحث ثم بحث، ليس عزز مُحَدَد، ولكنه محدد بلا تحديده، ويمرّ عبر كل شيء في الحياة، حتى ولو بدأ متجهلاً للحياة»⁽⁴²⁾

(38) المرجع السابق ، الصفحة 42

(39) المرجع السابق ، ص. 104

(40) المرجع السابق ، الصفحة 42

(41) المرجع السابق، ص. 110

(42) المرجع السابق، ص. 111

يتبدى لنا من مراجعة (قاصرة دائماً) لبلانشو أن دلالة التجربة في الحداثة الأدبية الأوروبية متعددة، أكانت دلالة الحياة أم دلالة العمل الأدبي. وهي جميعها تُخرج الممارسة النصية من مجال التعبير والإحساس الرومانسيين، لترمي بها في بُعد وجودي لا تنفك فيه الذات الكاتبة عن اختبار حالاتها والمخاطرة في هذا الاتجاه.

وغير بعيد عن هذا ما ذهب إليه فيليب لأكو - لابارث Philippe Lacoue - la Barthe لأبازط في كتابه عن الشعر كتجربة، والذي يلخص في عنوانه الكتابة الشعرية كتجربة. إنه، وهو يقرأ شِعْر بول تسيلان، يستعمل كلمة التجربة بالمعنى اللاتيني الذي يدل على «عبور الخطر». وهذا رأيه : «أقول تجربة لأن ما تَنبُئُ عنه القصيدة، هنا - ذاكرة أفتان أي دَوَار الذاكرة كذلك - هو بالضغط ما لم يحدث، ما لم يقع، أي يحصل عند الحدث الفريد الذي تَسْتَبْدُ إليه القصيدة...»⁽⁴³⁾

فالتجربة لا تتحقق إلا في النص، ولكن دلالتها، كمبور للخطر، هي ما يمنح الفعل الشعري حصية لا تنطبق بسهولة على الممارسات النصية الأخرى، لأن الفعل الشعري عندها يتحول إلى «تجربة فريدة»⁽⁴⁴⁾ كما يقول لأبازط ذاته. وهذه القراءة هي أيضاً تلك التي كان أشار إليها ملازمي في رسالته إلى غاراليس (14 نوفمبر 1969) بخصوص تجربة إيجيتور Igitur، ويعرفها على هذا النحو :

«صادفتُ لسوء الحظ، وأنا أخير اليئس إلى هذا الحد، عَمَتَيْنِ تدفَعان بي إلى اليأس. أولاهما هي العتَم.. والفراغ الثاني الذي عثرتُ عليه هو فراغٌ صُدري (...) والآن وقد وصلتُ إلى الرؤية المُزَيَّعة لَعَمَلٍ خالص، فأنا أكادُ أَقْبِدُ الصَّوَابَ وَأَقْبِدُ هذا المعنى للكلمات التي تعوِّذنا على الُفْتَاء»⁽⁴⁵⁾

2.2.3. التجربة والموت

من التجربة والكتابة إلى التجربة والموت هناك ما يهْمُ، في سياق تأملنا لنضاء الموت في الشعر المعاصر، يمكننا أن توجه إلى علاقة التجربة بالموت. ولنا هنا، على الأقل، مفهومان للموت، أولهما ديني وثانيهما فلسفي حديث. ويقوم المفهوم الديني على أساس أن الموت حدث

(43) Philippe Lacoue - La Barthe, *le poète comme expérience*, op. cit., p-p. 30-31

(44) المرجع السابق، ص 90.

(45) Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 134.

انتقال من عالم موقت إلى عالم أبدي، انتقال من عالم اختبار إلى عالم حساب وجزاء. ويلخص بلانشو هذه الرؤية كما يلي :

«إن الموت في الأنساق الدينية الكبرى، حديث هام، ولكنه ليس مفارقة لفعل هام لا حقيقة له، بل هو علاقة بمالم آخر حيث الحقيقي يمرُّ بالضبط على مضدِّه، وهو سبيل الحقيقة. وإذا كانت نقصه كفاءة اليقينيَّات الملموسة التي هي يقيننا في الدنيا، فإن له ضمان يقينيَّات الخلود المتعذر الإمساك بها، ولكنها غير قابلة للتقويض»⁽⁴⁶⁾

أما المفهوم الفلسفي الحديث، وخاصة لدى هيجل ونيتشة وهيدجر، فهو يتأمل الموت في علاقته بالحياة، فيما هو «يجعل الموت مُمكنًا»⁽⁴⁷⁾ أي يجعل منه اختياراً. ومن هنا يرى نيتشة : «إن مؤناً ليس خراً، في الشرائط البليغة الحفارة، ولا يأتي في الوقت المطلوب، هو مؤن جبار... علينا، حباً في الحياة، أن نرغب في مؤن مغاير تماماً، مؤن خُرّ وَّاع، دونما صدقة أو مُفاجأة»⁽⁴⁸⁾

ولا غرابة في أن نجد تجاوباً بين كبار شعراء الغرب الحديث وفلاسفته بخصوص التأمل في الموت، وممارسته بالنص وفي النص. وحضر لائحة الشعراء الذين جرَّبوا الموت، في الكتابة والحياة معاً، لهؤ من قبيل الاستغفاف بالاستخالة، على أن ذكر أسماء هُندلرين ومَلازمي وريِّلِكِه يُعتَبَر دالاً إن هو لم يكن كافياً. ويتميز شعر زائير ماريّا وريِّلِكِه بخصيصة تجرِّبة الموت التي وُفِّت عندها كلُّ من هيدجر وموريس بلانشو. وستعرض بسرعة (وبأي خسارة !) لجملة من التأملات الفلسفية المستخلصة من تحليل بلانشو وهيدجر معاً لشعر ريلكه.

يلاحظ بلانشو أن ريلكه «يتحدث أحياناً عن تجاؤز الموت، وكلمة «تجاؤزه» هي من بين الكلمات التي يحتاج إليها شعره»⁽⁴⁹⁾ ليست هناك صلة بين «تجاؤزه الموت» و«التحكُّم» فيه، لذلك فإن المشكل الرئيس هو معرفة كيفية اختيار الموت. هنا تتبدى لنا التجربة والمعاناة في أن، لأن مفادرة أرسية الأنساق الدينية تفتح التجربة على إمكانية استحقاق الموت أو عدمه. وما جاء في رسالة وجهها ريلكه لهولويُز يُعَيِّن العوايق وتجاؤزها :

«إن توكيد الحياة، في المزماني، وتوكيد الموت ينكشفان كما لو أنَّهما لا يشكَّلان إلاً واحداً. فافتراض واحد دون الآخر هو على النحو الذي نحتفل فيه هنا

(46) المرجع السابق، ص. 114.

(47) المرجع السابق، ص. 115.

(48) المرجع السابق، ص. 116.

(49) المرجع السابق، ص. 151.

بالاكتشاف، تحديد في النهاية يستقصي اللانهائية كلها. الموت هو هذا الجانب من الحياة الذي ليس متوجهاً نحونا، ولا مضاءً من طرفنا، علينا محاولة تحقيق أكثر قدر ممكن من الوعي الممكن بوجودنا الذي هو كائن بمتغيره في المملكتين اللامحدودتين معاً، ويتغنى بينهما بلا انقطاع... والشكل الحقيقي للحياة يمتد عبر المجالين معاً. فتمّ المدار الأكبر يسير من خلال الإثنين معاً : لا توجد ذنبها وأخرّة ولكن الوحدة الكبرى». (50)

وليس من سبيل أمام الشاعر المندور للفناء، كما هي الأشياء، غير التحول والتجاوز، أي تحويل المرئي إلى لامرئي عبر فعل الكتابة ذاته، لأن الأشياء «متحوّلة في فضاء الخيال إلى ما يتعذر الإمساك به، خارج الاستعمال والانتلاف، فليس تملكنا هو الذي ينتزعها من نفسها ومنا ويحملها غير أكيدة، ولكن حركة اللاتملك. أي أن تصبح موحدة في المخاطرة، هناك حيث لا هي ولا نحن نظل ملتصقين، بل مُندمجين بلا تحفظ في مكان لا شيء فيه يشكنا إليه». (51)

هي ذي الكتابة، فضاء التخيل والموت، تكف عن أن تكون مجرد مكان للتعبير أو الوصف، ففيها وبها «يترجم» المرئي إلى لامرئي (غيب). وإذا كان ريلكه يحدد وظيفة القصيدة في «ترجمة الأشياء» فإن بلانشو يتردد في تسمية الشاعر بالمتّرجم الأساسي. لأن الفضاء الذي ينسجه هو الفضاء الشعري، هذا الفضاء المفتوح الذي «يقود فيه كل شيء إلى الكائن العميق، حيث المرور اللانهائي بين المجالين معاً، حيث كل شيء يموت، ولكن حيث الموت هو المصاحب العليم للحياة». (52) وتكون في الحضرة الأورفيوسية.

أما هيدجر، الكاشف عن البعد الفكري للشعر، ومفكر العصر الحديث، فقد تناول شعر ريلكه في بحث مطول بعنوان «لماذا الشعراء» (53) منتزع من مريّة هلدلين التي عنوانها شخبز وخمر. ولا ندعي، ها، الاطاحة بالقضايا النظرية لدراسة هيدجر، ولا عرض المسلسل الفكري لقراءته ريلكه. (54) لهذا المعنى زمنه.

(50) المرجع السابق، ص. 170.

(51) المرجع السابق، ص. 183.

(52) المرجع السابق، ص. 184.

(53) Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, coll. Tel, Gallimard, Paris, N° 100, 1986.

(54) يرى هيدجر، بخصوص قراءته لريلكه :

«إسماً لساً فقط غير مهيب بل نحن أكثر من ذلك غير مؤقّلين. وهذا، لأن منطقة امتزاج حوار بين الشعر والفكر لا يمكن أن تكون مصادرة، مُفرقة ومفكّرة فيها إلا بسير بطيء ومثالي». المرجع السابق، ص. 332. وإذا كان هذا قول هيدجر فما الذي عليه قوله ؟

هناك في البدء النزول إلى الظلمة، في زمن لا يفتح فيه للشاعر «جوهر الألم والموت والحب».⁽⁵⁵⁾ وللمخاطرة ينتمي النزول إلى الظلمة، لأن معنى المخاطرة هو المراهنة،⁽⁵⁶⁾ والمخاطرة هي القوة التي تمنح للمخاطر به ثقلًا، أي جاذبية. والمخاطرة هي قوة الجاذبية، وبها يتم الإدراك الذي يسميه ريلكه بالمنفتح، وهو «الكامل الجائع لكل ما هو حر من الحدود»، فالمنفتح يسمح بالدخول، ويعني «استرد وأضاف إلى المجموعة غير المتناهية خصائص الإدراك الخالص».⁽⁵⁷⁾ إن الإنسان يوجد «أمام العالم»، وبما أنه مصور الأشياء ومنفتحها فهو «معرض للهلاك المتعاطل بأن يتحول بكل بساطة إلى مادة».⁽⁵⁸⁾ ولذلك فإن المخاطرة هي السلجأ الوحيد، فهي التي «تخلق» لنا «حماية في المنفتح».⁽⁵⁹⁾ والمخاطرة هي رؤية الموت ومواجهته، ف «الموت هو وجهة الحياة المبعدة عنا، غير المتناهية من طرفنا»⁽⁶⁰⁾ في الوقت نفسه الذي هو إدراك المنفتح في مجموعته وكامله ونحن نقوم «بقراءة كلمة «الموت» بدون نفي»⁽⁶¹⁾ أي أن تلمسنا ناحية الإدراك التي هي الموت، لأن الموت «هو ما يلمس الفنانين في جواهرهم، ويجعلهم على طريق الطرف الآخر للحياة ويضعهم على هذا النحو في كامل الإدراك الخالص»⁽⁶²⁾ وهذا ما يؤدي بالكائن إلى أن يوجد «داخل محيط الوعي»⁽⁶³⁾ ويجعل المنفتح لا نهائيًا. لأننا في «هذه الدخيلة أحرار»⁽⁶⁴⁾ وفي حماية من عالم الأشياء الذي يحيط بنا ويستجنا، وما من محيط غير القول، غير القصيدة بما هي غناء، «فالمخاطرون أكثر، هم الذين يقولون أكثر بغنائهم»⁽⁶⁵⁾ ولكن الغناء وجود في حد ذاته، حيث تملك القصيدة تحويل المرئي إلى لامرئي (غيب) وفيه تتسدى الحقيقة، ف «كامل الوجود العالمي يصبح مرئيًا في لامرئية الفضاء الصممي للعالم الذي يظهر فيه الملك كوحدة عالمية»⁽⁶⁶⁾ بهذا الشمول يكون الفعل الشعري ضروريًا في عالم الشدة، ويكون الشعراء هم الأكثر مخاطرة لأنهم «يأتون للفنانين بأثر الأكلة الهاربة في كثافة ليل العالم»⁽⁶⁷⁾ بالنشيد والغناء يأتون، وبهما يتقادون لمواجهة الموت.

(55) المرجع السابق، ص. 330 - 331.

(56) المرجع السابق، ص. 336.

(57) المرجع السابق، ص. 342.

(58) المرجع السابق، ص. 352.

(59) المرجع السابق، ص. 358.

(60) المرجع السابق، ص. 363.

(61) المرجع السابق، ص. 364.

(62) المرجع السابق، ص. 365.

(63) المرجع السابق، ص. 367.

(64) المرجع السابق، ص. 371.

(65) المرجع السابق، ص. 380.

(66) المرجع السابق، ص. 383.

(67) المرجع السابق، ص. 384.

3.3. بَيْنَ النَّصِّ الْأَقْرَبِ وَالنَّصِّ الْبَعْدِيِّ

هذا الإنصات الأولي (كرغبة مشبوبة في الاقتراب) لا يستنفد فكر هذين المُفَكِّرِينَ، ولا تأملَ الحداثة الأوربية في كل من الكتابة والموت بارتباطهما بالتجربة كفعل وجودي، ولكنه إنصات لا يتغافل، في الوقت ذاته، عن مسألة الميتافيزيقا الفرية، واليونانية والمسيحية (للتذكّر نُورثُروب قُرَائي دَائِمًا) ولو كمشروع لاحق. إلا أن حدود الفربي والشرقي، المسيحي والإسلامي، يصعب تعيين خطّها من غير سقوط في رؤية الفكر خارج تجاوباته اللانهائية، وبالتساؤل عن هذه الحدود نبلغ الفواصل بين المقدس والمدنس في آن.

ولعل المكان الفلسفي يمتلك إمكانية المسألة، بشرط أن نعرف ما تمثله الفلسفة بالنسبة للشعر، وما يمثله الشعر بالنسبة للفلسفة. ذلك ضروري، حتى نخرج من دائرة هيمة الخطابات وصراعاتها. لا ينقاد الشعر بحقيقة الفلسفة، ولكنه يعيد بناء الدلالية النصية الذي تتورط فيه الذات الكتابة. هكذا تكون الذات، وهي في أقصى حالاتها حيويته، مقيمة في زمنها الشخصي، ومترنّحة تسافر بلا هواة.

ضمن هذا الفعل المكثف يتجاوب الشعر مع الفلسفة، وضنه تمر كلمة «التجربة» على فضائها الحر. ولذلك وجدنا في القديم والحديث، وعبر الحضارات المتباعدة، هذا التجاوب الذي يتبادل أنخاب الإضاءة. علاقة شعراء الطائغ بالتأوية في قديم الصين، أو علاقة المتصوفة في الإسلام بالشعر والفكر، لا تبتعد عميقاً عن علاقة الشعراء الأروبيين الحديثين بالفلسفة. وما نقوله عن الشعراء يصدق على الكتاب أيضاً.

وتفاعل عناصر الطبيعة (الماء - النار - التراب) في الشعر المعاصر مع الموت سمة أخرى لهذه العلاقة وذلك التجاوب. ولكن التفاعل لم يكن خضوعاً لخطاطة مفردة، لأن صيغة المختبر التي يتجسّد فيها الشعر المعاصر عملت على تعدد الخطابات، فيما هي أفادت من تاريخ عريض ليس للتجربة فيه معنى وحيد.

إذا كان الشعراء العرب المعاصرون لا يمطون مكاناً في تنظيراتهم للتجربة والموت فإن هناك كتاباً نادراً للشاعر فؤاد رفقة بعنوان الشعر والموت،⁽⁶⁸⁾ يلتقي فيه شاعر معاصر بالفكر والشعر الألمانيّين، بهلدلين وريلكه كشاعرين، وهيدجر كمفكر للشعر (وقد درس فؤاد رفقة الفلسفة في ألمانيا والتقى مباشرة هيدجر). وهذا الشاعر هو الوحيد، في علمنا، الذي استوعب من الناحية النظرية فكرة التجربة كمخاطرة وخطر، كما استوعب فكرة الموت كصيرورة لا كواقعة تحصل في لحظة زمنية لها لمُحّ البصر.

(68) فؤاد رفقة، الشعر والموت، دار النهار للنشر، بيروت، 1973.

ويكون الشعراء، لدى فؤاد رفقته، كما لدى ريلكه، هم الذين يسكنون حدود الخطر، وبذلك «تعتبر الكلمة الشعرية طريقةً ممتازةً في مقاومة الموت»⁽⁶⁹⁾ لأن طريقنا إلى الموت متوقف على تجربة الخطر، والحقيقة الإنسانية وحدها تسقط في هذه التجربة، وتحاول، عن وعي منها أو غير وعي، مقاومتها وتخطئها. وطريقةً مثل هذا التخطي هو التجربة الشعرية. وفي هذه التجربة يكون الشاعر زمنياً - لا - زمنياً. وفي هذه التجربة يتأسس تاريخ شعب ما على هذه الأرض»⁽⁷⁰⁾

لنثبت ملاحظتين :

- 1) تجربة الموت، كمبور للخطر، سمة من سمات الشعر المعاصر، لأنها تشير، بدءاً، لما أصبح عليه الوعي بخطورة الفعل الشعري، وهو التسمية التي لا ينطبق عليها مفهوم «الكذب» كما في المفهوم القديم، إذ الحداثة أصبحت متأصلة في «الحقيقة» كما في «الصدق».
- 2) تجربة الموت في الشعر المعاصر هي من صميم هذا الشعر. إن فؤاد رفقته، هذا المسافر بلا كلل في أدغال الشعر والفكر الألمانيين، قد برهن على سمة أفق الشعر المعاصر وحدائته، ولنا في نصوص الممارسة الشعرية المعاصرة ما يثبت ذلك، حيث الموت كتجربة، وكمبور للخطر، بفعل التسمية التي يتورط فيها الجسد بكليته، يُلقى بالنص في فرديته التاريخية. ولأن النص لا يكون نصاً إلا إذا هو أخفى على النظرة الأولى، على القادم الأول، قانونَ تركيبه وقاعدة لعبته⁽⁷¹⁾ كما يقول ديريدا، فإن الشعرية المفتوحة بما هي تقديرة تهدم الحدود في المقاربة من غير أن تدعي الاهتداء بالحقيقة والمعنى، هذا المقدس في الميتافيزيقيات القديمة والحديثة.

من هاتين الملاحظتين يصبح اتساع الحوض الدلالي لمفهوم التجربة، بما هي اختبار ومخاطرة، وتجربة الموت، بما هي مواجهة لعزلة الشاعر المعاصر في واقعه التاريخي، مفضياً إلى تأكيد تمدد دلالة تجربة الموت. إن السياب الذي يلح على التجربة الخارجية يلتقي مع أدونيس الذي ينطلق من اللغة الشعرية. كل منهما يبتغي بلوغ منبع الكتابة. إنه مكان الاختبار والمخاطرة. لن يختلف عن ذلك محمود درويش، ولن يبتعد عنه محمد الخمار الكنوني، ما دام الشعر المعاصر مشروطاً بالحياة في لا نهائيتها «حتى ولو بدأ متجاهلاً للحياة» كما ذكر لنا ذلك موريس بلانشو.

(69) المرجع السابق، ص. 27.

(70) المرجع السابق، ص. 32.

Jacques Derrida, *La dissimulation*, op. cit., p. 71. (71)

إن الشعر المعاصر يكتنز تجربة مواجهة الموت. وبهذا المقدار من الوعي الشعري تقيس مكانة الموت في هذا الشعر. تجربة الموت في هذا الشعر اختيار فردي مشروط بشاريخته. وهي أيضاً ما يجعل الموت مَسْتَحَقّاً، لأنه في هذه الحالة يكون قلباً لنصور الشعر والموت معاً، كما نرسخ في المفهوم السائد في الشعر التقليدي الذي اختار الارتداد إلى نموذج مَرَكَّب بدل مواجهة العالم العربي الجريح ووصية الإنسان في المعالم الحديث. من هنا نرصد آخر بيت تنتهي به قصيدة النهر والموت لبدر شاكر السياب :

وأبعثَ الحياةَ. إن موتي انتصار

تتدخل مجموعة من الدوال في هذا البيت لتمنحه تكثيفاً إيقاعياً يبلغ الحد الأقصى لانخراط الذات الكاتبة في خطاها. هناك علامة الترقيم، النقطة، الموزعة للبيت إلى سلسلتين متجاوبتين، في الوقت نفسه الذي يكون تكرير الصوتية (التاء) في كل من «الحياة، موتي، انتصار» سانياً هو الآخر للتجاوب بين هذه الكلمات. ثم يأتي الدال المروضي ليؤالف بين «أبعث» و«موتي» لتشبك الكلمات بنسق من الدوال، حيث يكون ضمير المتكلم المفتوح مُخْتَرَقاً من قِبَلِها، فنكون مع تجربة الموت بما هي موت منتصر على الموت، الموت المُسْتَحَقُّ الذي هو السبيل لإثبات فاعلية الشعر والشاعر معاً في زمن الظلمات. والبياض الموالي لكلمة «انتصار»، وقد فرضه سكون الصوتية (الراء) يتكلم أيضاً بنقصانه، لأن عدم تكثيف اللمة إلى هذا الحد كان يعني إضافة جار ومجرور (مركب حرفي)، ولكن البياض أخرج، بنقصان البيت - الخطاب، التجربة من المعنى إلى الدلالية، حيث يكون الدال هو الساري في النص، وحيث يكون الانتصار أوسع من الانتصار، بلا نهائيته يرحل إلى حيث لا تصل القراءة أبداً.

مواجهة الموت في قصائد السياب تشمل عينة النصوص المختارة، كما أنها تتوزع على عدة دواوين أهمها هو أنشودة المطر الذي يتصاعد فيه الإصرار على اختيار موقع الشاعر الحديث في ظلمات العالم. هكذا في المسيح بعد الصلب تبرز قوة الذات في اختراق نسيان الله للعالم :

حين فصلتُ جِيبِي قِساطاً وكمي دُشَارُ
حين دَفَّاتُ يوماً بلحمي عظامَ الصغارِ
حين عَرِيتُ جَرَحِي، وفضلتُ جَرَحاً يَؤَا
حُطَمَ السَّوَرُ بَيْنِي وبين الإلاه

هذا الإلاه الذي ترك العراة والجائعين والجرحى واختفى عنهم وراء سوره هو الذي لم يستسلم له الشاعر، فكان قفله أثراً إلهياً به يشبث فاعلية الشعر والشاعر في العالم. وبدل انتظار عودة الإلاه، أو رفع الدعاء له، يختار الشاعر الماء، عبر «بويب» والمطر، ليكمل منه مكاناً لمواجهة غياب الله، ومواجهة الموت في أن :

أودُّ لو عدوتُ في الظلام
أشدُّ قبضتيَ تحملان شوقَ عالم
في كُلِّ إصبع، كأنني أحبلُ النذور
إليك، من قمعٍ ومن زهور

إنه اختيار وثني، فيه يعود الإنسان إلى علاقة مباشرة وجديدة مع الطبيعة، لأنها عودة من يتملك مستقبل الزمن، بعيداً عن اختفاء الله ونسيانه لخلقه :

وأسمع الصدى

يرنُّ في الخليج

«مطر».

مطر..

مطر..

في كُلِّ قطرة من المطر

حمرء أو صفراء من أجنة الزهر.

وكل دمة من الجياح والعراة

وكل قطرة تراق من دم العبيد

فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد

أو خلة توردت على قمر الوليد

في عالم الغد القتي، واهب الحياة.

ويهطل المطر..

بين «قطرة من المطر» و«قطرة تراق من دم العبيد» هناك «دمة» من الجياح والعراة، وبين «قطرة» و«دمة» وشيجة صوتية وإيقاعية في أن، ولذلك فهي مظاهر لحالة واحدة لها مواجهة الموت، فلا يكون الإنسان بحاجة لغير ذاته ولغير التفاعل مع الطبيعة حتى تكون «الوحدة الكبرى» حسب ريلكه، ومن ثم يتصر الإنسان على عزله في العالم وعلى يساب الأرض، فـ «يهطل المطر».

تجربة الموت في الشعر المعاصر تخترق اللغة بالتسمية التي هي انخراط الذات في كتابتها متمحي للغة وينتج الخطاب. ذلك دألها المحفور على جسد القصيدة كأثر. والتسمية هنا معو لعدم التسمية التي تسيج النص التقليدي، لأن تسمية الذات الكتابية، من خلال خطابها، لتجربة الموت، لمبور الخطر ومواجهة الموت، إلغاء الانصياع لخطاب لا يُسمي، أو لخطاب محكوم عليه بتقويض التسمية. قدّر الشاعر المعاصر هناك أو هنا هو التسمية، وقلق ريلكه مشترك بين شعراء الحداثة، لأن التساؤل عن كيفية استحقاق الموت هو تساؤل يصيب كيفية التسمية. إن لكل من أدونيس ومحمود درويش استراتيجية تسمية الموت، وهما يختاران تجربته؛ لدى الأول في قصيدة بكاملها هذا هو اسمي (ولست وحدها)؛ ولدى الثاني في قصيدة أحمد الزعتر (ولست وحدها كذلك)، ويصعد محمود درويش القلق في قصائده الأخيرة ليبلغ الفعل الشعري برمته، وهو ما تحقق من قبل في شعر أدونيس.

لقد تأمل أدونيس، مؤخراً فعل التسمية⁽⁷²⁾ في انسجام مع انشغالاته النظرية، التي واكبت ممارسته الشعرية منذ البدايات. ويتضح لنا تأمله مع الفقرة الأولى، حيث يقول :

«لا تعمل اللغة، وإنما تسمي.

والخاصية الأولية للكتابة الإبداعية، عن شيء ما، مادي أو غير مادي، هي الخروج أولاً من «الأسماء» (الدلالات، المعاني، الصور الخ. .) التي أضفتها عليها الكتابة السابقة عنه.

الكتابة الإبداعية عن الشيء هي، بتعبير آخر، كتابة ما خفي منه : المجهول، الغامض، ما لم يكشف عنه أحد بعد.

حين نكرّر ما يعرف عنه، نجده : التقليد، بهذا المعنى، تجميد للأشياء، أي تجميد للحياة والفكر والشعور جميعاً.⁽⁷³⁾

لذلك يكون الشعر المعاصر ضرورة تسمية مضادة أولاً للتسمية التقليدية، ثم تسمية نوعية ثانياً، بها يتأسس الشعر ويستحق أن يكون شعراً، أي تجربة لها مخاطرها في مواجهة الموت.

لا يحصر أدونيس الموت في الواقع الحضاري للعالم العربي والواقع الذاتي للكاتب، بل إنه يرحل إلى الخطاب الشعري الذي طوّقه الثابت ليجعل منه مجرد تقبيح أو تجميل لما يصف. ووظيفة الشاعر، وكذلك سبيل بلوغه منبع الشعر، هو تفسير الطوق للقبض على ما لا يُسمّى أو ما

(72) أدونيس، الأسماء، مجلة كلماته البحرين، العدد 9، 1988

(73) المرجع السابق، ص.6.

جمّدت التسمية المتعادة في حدودها الوصفية. وعملية التفسير ثم إعادة بناء الخطاب هي المخاطرة ذاتها، فموت اللغة الذي يسائله التقليد، ويستديمه الثابت، يتحول إلى مكان للمواجهة في شعر أدونيس، حيث قول الحقيقة هي مواجهة الموت :

سنقول الحقيقة : هذي بلاد

رفعت فخذها

راية..

سنقول الحقيقة : ليست بلاداً

هي إصطبلنا القمري

هي عكازة السلاطين سجادة النبي

سنقول البساطة : في الكون شيء يسمى الحضور وشيء

يسمى

الغياب نقول الحقيقة :

نحن الغياب

لم تلدنا سماء لم يلدنا تراب

إننا زبد يتبخّر من نهر الكلمات

صدأ في السماء وأفلاكها

صدأ في الحياة ! (74)

وحيث تسمية الموت هي الإقامة على حدود الخطر، لأنها مواجهة لما تخفيه لمة الاستسلام

واقترام لمنوع التسمية :

هذا زمن الموت، ولكن

كل موت فيه موت عربي

تسقط الأيام في ساحاته

كجنود الأرز المكتملة

إنه آخر ما غنى به

طائر في غابة مشتعلة (75)

فلا يكون الغناء إلا إضاءة لغير المضاء، انبثاقاً لما لا نراه، وانفراساً في مكان الحقيقة.

(74) أدونيس، هذا هو أممي م-س، ص - ص. 29 - 30.

(75) المرجع السابق ، ص. 34.

وفي شعر محمود درويش هذه الإقامة الدائمة على حدود الخطر، لأنه هناك يكون شاعرا :

وحضرتُ في جُزْجِي وقمَحِكِ

لا لَنَّا كَرْتِي

ولا لقصيدة الأتار

لا لبيكائك الصفا

لا لنبوّة المَرَايِ

يومك خارج الأيام والموتى

وخارج ذكريات الله والفرح البديل

هذا المقطع من قصيدة تلك صورقتها وهذا ائْتَحَارَ العاشق يبدأ بحضور الذات وينتهي بالخروج على ذكريات الله الذي نسي الشاعر وشعبه. في الحضور تحتفل تجربة الموت بأغنية من لا يسى أنه منبهي، وفيه تتأكد ضرورة الشعر والشعراء، إنه حضور في زمن جَرَب فيه الشعب الفلسطيني غياب الله. كل فلسطيني يذهب لرؤية الموت ومواجهته، وهناك يكتشفه :

راحَ أَحْمَدُ يَلْتَقِي بَضْلُوعِهِ وَيَدِينُهُ

كان الخطوة - الجمّة

وَمَنْ المَحِيطُ إِلَى الخَلِيجِ، مِنْ الخَلِيجِ إِلَى المَحِيطِ

كأوا يُعَدُّونَ الرماحَ

وأحمد العربي يصعد كي يرى حيّفاً

ويَقْبِزُ.

أَحْمَدُ الآنَ الرهينة

تركتُ شوارعها المدينة

وأنتُ إليه

لنَتَقَلَّهْ

ومن الخليج إلى المحيط، من المحيط إلى الخليج

كأنوا يُعَدُّونَ الجنازة

وانتخاب المقصلة

وقصيدة أحمد الزعتر كلها ذهاب إلى الإقامة في المحاطرة، إلى رؤية الموت ومقاومته.

وهذه التجربة لا تتوقف عند عياب الله واختفائه، بل تختار التساؤل، باستمرار، عن ضرورة الشاعر وضرورة تسمية الغياب. هنا نموذج من قصيدة سأقطع هذا الطريق :

أيهتاج جرح إلى شاعرة

ليرسم رمانة للغياب⁽⁷⁶⁾ ؟

توجد السلسلة الثانية من البيت الأول والأولي من البيت الثاني في وسط القصيدة، حيث مكانها هو مكان منتصف الطريق التي أراد الشاعر قطعها، وهذا النص يشت اختيار التسمية واختارها وحطرها في أن، لأن الرسم أثير، وما الغياب الا الموت، والتسمية هي الأخرى أثير يسيم اللغة كما يسيم الدات الكاتبة ليؤسس الخطاب. ذلك وحده ما يعطي للشعر شريعته (شعريته)، أليس القلب والتكرير ممتة وعواية ؟ في رمن الجرح، كما أن تسمية الشعر له تنفرد باستثنائها عند مقارنتها لها في الخطابات غير الشعرية.

أما تجربة الموت في شعر محمد الخمار الكنوني فهي من صيغة مغايرة لشعراء المركز الشعري إن الله، لدى الكنوني، ممتة وليس بعيداً. لم يختف عن العالم بإرادته، لأنه يستجيب لدعوة خلقه، كما في وراء الماء :

أطل الله لما صحت : غيثك غيثك الميمون، فابتنما

أطل الغيم تدفعه رياح الغرب، فجر رعدة وهوى

أو في الآيات الأخيرة من القصيدة نفسها :

فمن سيطل ييسم، أو يمد الترب بالمزن ؟

وقد وليت وجهك خلف هذا البحر تستقي وتتظفر

وليس وزاء رب يمد الخلق لا يخيا

حياة الناس إدا تسقى فلا زرع ولا سقيا

يقول لبعض هذا الترب : كن فيكون منه الماء والشمر !

حضور الله في العالم ثابت، وبه تكون الحياة ممكنة دائماً، لأن كلمة الله هي بر الماء وبر الحصب، ولكن الله بعيد عن الدين يتجاهلون وجوده، ووظيفة الشاعر هي أن يذكر الساسين بضرورة التنبه لهذا الحضور. والضوء الذي يأتي به الشاعر هو تسمية الموت مقروناً بالإثم واللغة :

- لا ترقعوا أصحابي فالملعون أنا

عجبا، لا. خلف ظهوركمو أحنيا

في السر شربت وأنتم عطش

ارتخت وأنتم شغالون.

فَقَاتَ عَيُونًا،
 لِي وَخُدِي كُلُّ اللَّمْتَانِ
 وَلِي وَخُدِي كُلُّ الْأَقْيَانِ،
 ضَاجَعْتُ حَوَارِي الْبَحْرِ
 جَرَيْتُ وَرَاءَ الشَّرِّ
 بَابَ اللَّهِ أَثْمْتُ، وَتَنَبَّيْتُ اللَّعْنَةَ فَارْمُونِي.
 - لَكُنْ مِنْ أَتَى ؟
 - أَنَا أَتَمْتُ. (77)

جماعياً يصبح الإثم والجميع يتوزعُ اللعنة، وبالتالي فإن الله لا يدبر شؤونَه وشؤون خلقه بمحض إرادته، لأن تفكّر الناس في الله هو سبب تفكّر الله في الناس. هنا تكون مواجهة الموت ملازمة للشعر أيضاً، ويكون الكشف عن طاقة الإنسان وحيويته أساساً لكل حياة :

«هسبريس» تناديك باسمك في كل عام، تنبّجُ ابناءَها وتقولُ :
 من خلال الرمادِ رأيتك ناراً، فناركُ فيكُ فناركُ فيكُ..
 حيث البارِها منع كتابة ترفض الموت وتواجهه، من غير أن تلغي حضور الله في العالم.



وبالنظر إلى نصوص العينة يتبيّن لنا مخوّر فضاء الموت خاضعاً في النسيج النصي، بما هو نسق للدوال، إلى مجموعتين : الأولى تأتلف فيها نصوص السياب وأدونيس ودرويش، حيث تسمية الموت متفاعلة مع مواجهته من بداية القصيدة إلى نهايتها، وفيها تكون إضاءة الموت متأية من غياب الله عن العالم، فالشاعر هو الذي يواجه الموت وهو الذي يلتقي بغيره (السياب، درويش) أو يحتفي بدائه (أدونيس) في اعتماد المواجهة لأنها الفعل الإنساني الذي يستحق به الشعر أن يكون شراً في هذا العصر؛ والمجموعة الشافية تنفرد بها قصائد محمد الخمار الكنوني، حيث توزيع المقاطع في النص يؤدي إلى الانفصال بين تسمية الموت في المقاطع الأولى ومواجهته في المقطع الأخير. والمواجهة هنا عودة للآه الذي نسيه خلقه.

المجموعة الأولى تمثل النص الأثر، والثانية النص الصدى، والتجاوب الموجود بين المجموعتين لم يمتحِ الذات الكاتبة وزمنها، فالسياب وأدونيس ودرويش ليسوا هم محمد الخمار الكنوني، ولا زمنهم التاريخي والثقافي هو زمنه، ذلك هو المترسخ في التاريخ البعيد والقريب.

لهذا الدال الأول مستمعاته على بناء نصوص العينة برمتها، وهي تتداخل في تأكيد صفة المُخْتَبَر التي اعتمدتها حداثة الشعر المعاصر، فلا التعدد وحده حاضر، ولا الفرديات وحدها فاعلة، ولكن هناك أيضاً وضعية الذات الكاتبة، المشروطة بكل من وعيها الشعري ووعيها الاجتماعي - التاريخي، وهي تختار الشعر كتجربة وكمبور للخطر. في ذلك الممكن - المكان تنحصر الرغبة لاختبار المُفْتَح. والكتابة، كاستنفار لحالات الرغبة القصوى، تَفْسُخُ كلَّ الحدود بين الأنطولوجي - الاجتماعي - التاريخي حتى تستلم الذات لقوة جاذبية المخاطرة، مترنخة بإيقاع المكبوت والمنسي، جسداً مُسَائِلاً وَمُتَمِّياً جُرْحَه الشخصي - الجماعي، في النص ومن خلاله، لتكون الكتابة خطاباً له دوام الانشقاق والنقصان، سफراً في ليل القصيدة وأسلتها، ضاللاً لسلطة المعنى.

خُلاصَة الْقِسْمِ الثَّالِثِ

انتقلنا في هذا الجزء الثالث مع الشعر المعاصر إلى أفق يكاد لا ينحد، بما هو أولاً أفقُ المُخْتَرِ الشعري الذي تعددت فيه التظيرات والاختيارات القادمة والناهبة بقوة مواجهة الموت، وبما هو ثانياً مدخل لتجاوبات الكوي في الممارستين النظرية والصية معاً. وبهذا اتسع مفهوم الشعر وتجدرت أسس التجربة الشعرية في عذاباتنا ونشوتها.

وكان الانتقال مُفيداً من حصيلّة القراءة السابقة لكل من المُتَنَبِّين التقليدي والرومانسي العربي، بمعنى أن المُؤَخَّات النظرية لإيستيمولوجية شعرية الإيقاع عثرت على خطابات تفتح المعالق بقدرما تَعَيّن العوائق والحدود. ولم يكن المسار كله نهجاً مستقيماً، لذلك أعلست المنعرجات والتعثرات عن ذاتها بصت مرة وبيضاى مُتَكَلِّمِ مرات. ولربما كان هذا العصر من الدوافع التي تُرَبِّخ مفهوم لا نهائية القراءة ونسبيتها ومرحلتها، لأن المشترك النصي لا يفصح دوماً عن الفريد والاستثنائي، وهما معاً عِمَاد (عَمُود) كل تجربة نصية تخترق الحواجز التاريخية الوهمية لتتَّهَم مفهوم التاريخ الأدبي، بل مفهوم التاريخ ذاته كما بلورته لنا نظريات القرن التاسع عشر، كتاريخ متقدم يسير نحو غاية معلومة.

هكذا أعطينا الأسبقية في التحليل لجُمْلَة من العناصر، من بينها مفاهيم المعاصرة، اللفة، والبناء النصي، والإيقاع، ولعبة النص، والنص العائب، والتجربة، واصلين في ذلك بين النظرية والممارسة النصية كلما أمكن، بل إنَّ مسعانا التنظيري في هذا البحث هو ما سمح لنا بإطالة بعض الاستشهادات وتوسيع عينة الشعراء والمتن رغبة في الاقتراب الممكن من تصور حدائث الشعر المعاصر، وعدم التكافؤ بين المركز والمحيط يعود أساساً لغياب التنظير لدى شاعر مثل محمد

الحمر الكوبي، بل إنه شبه عائب لدى غيره من شعراء المعاصرين في المغرب إلى نهاية السبعينيات.

ومهما كان الفارق بين السياب ويوسف الخال وبين أدونيس في مفهوم اللغة، من حيث تعذيتها ولروبيتها (وهي التي تحكمت فيها المرحعية الأروبية) فإن بحث الشعر المعاصر عن مسكر حر، تطلب إعادة بناء عدد من العناصر المركزية التي قوّضت مفهوم القصيدة التقليدية، كما رسخت مفهوم القصيدة الرومانسية العربية وفتحت على سؤاله القدي الذي لم يتردد أمام اختيار الكتابة والقبول بمخاطرها.

وهو يكون مرة ثالثة مع تأويل معاهيم الحداث العربية، التي هي البوة والحقيقة ولحيال (أو التخيل) والتقدم؛ فالنوة مصدرها فعل الشاعر في الواقع (السياب المتأثر بالمسيحية) أو خلق اللغة الشعرية (أدونيس) القائل بالإحياء والإشارة كحصيلتين للغة الشعرية) أو تعاضد المرد مع الجماعة (محمود درويش المرتبط عصوياً بكفاح الشعب الفلسطيني)؛ أو تذكير الإنسان بإلاهه (الكنوسي)؛ والحقيقة مصدرها واقعي - تاريخي (السياب ومحمود درويش والكنوني) أو باطني ولامرئي (أدونيس)؛ والحيال (أو التخيل) متمحور حول الاستعارة أو الصورة؛ ويكون التقدم مشتركاً في التأويل لا بين الشعراء المعاصرين وحدهم، بل بينهم وبين الرومانسيين العرب كذلك، من حيث رؤيتهم للتقدم في ضوء نظريات التاريخ في القرن التاسع عشر والحداثة الأروبية برمتها، وهي القائلة بانتقال البشرية من عبودية الماضي إلى الانعتاق والحرية والسعادة البشرية المطلقة، فيما كان التقليديون يرون إليها في ضوء العودة إلى الماضي كمستقبل بشري، فيه وبه تحقق الحلم الإنساني ثم صاع، وما يقربنا منه ثانية هو العودة إليه. وبذلك تكون الحداثة الشعرية العربية ممجدة للتقدم الذي يمحو تخلف الماضي والحاضر في الوقت الذي تحتلف فيه هذه المتون الشعرية احديشة حول طريق التقدم، ولعل شجن أدونيس لمفهومي التحطّي والتجاوز بالانتقال من اللاشعر إلى الشعر هو ما يترك الماصر الأخرى مشكّلة لسق متعاضد يعد مفهوم التجربة من الحقن الطري الذي استحوذ على الشاعر في غفلة عن إدراكه لأهمية التحربة في إلغاء مفهوم التقدم، وبالتالي إفراغ التحطّي والتجاوز من حملتهما الميتافيزيقية.

مع ذلك تكون استجربة في الشعر المعاصرة المختبر الشعري، وهي بذلك أعطت لفردي والكوبي أن يتحانسا في المصاء المصي، من خلال مواجهة الموت، هذه البدة النيتشوية التي تستحوذ على بعض المصوص الأثر، ونعطي لحداثة الشعر المعاصر وضعية استثنائية في استقصاء الأمكة المحبوبة في الثقافة العربية، لعة وتاريخاً وحاصرة، بعاية إعادة بناء الدات في

رمن له الجرح الشخصي، موتاً وغياباً. وهذا ما يساعدنا على استيعاب الاشغالات النظرية المتواترة لدى الشعراء والجدل النظري الممتد من الشعر الحر إلى الكتابة الحديدية. إن الأسس النظرية لحدائث الشعر المعاصر يستحيل احتزالها في عصر أو نسق أو محور. وانفتاح معاصرة، هذا الشعر، بحثاً عن حريته وحدائثه، لم تأت دفعة واحدة، ولا حارج الواقعي والكوني، لذا فإن قراءتنا لها تبرز أهمية العردي فيها كما تحتفظ للجماعي بقوة احتراق الكائن، لا سعيّاً إلى نهائية مطمئنة بل ترسيخاً للرجات التي بها يكون للشعر ماؤه وحيويته. وإذا كانت كلية القراءة غير ممكنة ففي غير الممكن يجب أن نفكر أيضاً إلا أن ما حاولنا رصده من قضايا نظرية واحتمار حدودها في النص تتطلب انفتاحاً على قضايا نظرية أخرى، لم نستطعها بعد، تعيد التأمل في العبور من النظري إلى النصي، ومن الإنتاج النصي إلى الحارج النصي، ثم إلى مساءلة الحدائث الشعرية، من خلال إشكالياتها الموسعة من التقليدية إلى الشعر المعاصر، تتجه بالمعرفة وفي المعرفة، تبعاً لما تلور ولما آلت إليه تصوراتها وقيمتها. ذلك هو مشروع الجزء الرابع من هذا الكتاب.

ملحقان*

* نثبت في نهاية هذا الجزء ملحقين خاصين بتعريف الفمراء الأربعة وبعض النصوص الشعرية المعتمدة في التحليل، أما فهارس المصطلحات والأعلام والمصادر والمراجع فنثبتها في نهاية الجزء الرابع من الكتاب.

١ التعريف بالشعراء

للتعريف بالشعراء المعاصرين وضعية خاصة. فباستثناء بدر شاكر السياب، الذي تتوفر على كتابات عديدة تتناول حياته وإنتاجه، نكاد لا نمش على دراسات مماثلة عن أدونيس ومحمد الخمار الكنوني ومحمود درويش. وقد بذلنا مجهوداً في جمع بعض العلامات الدالة في حياة كل واحد من هؤلاء أثناء اتصالنا المباشر بهم، ونحترّم صمت هذا أو ذاك عن جوانب لنا مُلْزِمِينَ باقتحامها.

بدر شاكر السَّيَّاب*

عراقي، ولد بقرية جيكور جنوب البصرة في سنة 1926، وهو الولد الكبر لأبوينه. قضى بدر طفولة سعيدة بين النساء في بيت جده وبين رفاقه، كما كان كثير اللعب في ماء نهر «بويب»، توفيت والدته في سنة 1932. تعلم في المدرسة الحكومية بقرية «باب سليمان». كتب الشعر باللهجة العراقية ثم بعد ذلك باللغة الفصحى، فكان أستاذته يدعونه لقراءة قصائده ويكافئونه. وأثناء هذه الفترة أنشأ مجلة خطية باسم «جيكور». وعندما تزوج أبوه بامرأة ثانية، ظل بدر مع أخويه في بيت جده.

أنهى بدر دراسته الابتدائية في 1938، فالتحق بمدرسة البصرة الثانوية للبنين في حريف السنة نفسها وعاش في بيت جدته لأمه. أخذ بدر يكتب الشعر بانتظام بعد 1941. أحب وفيقة بنت صالح السياب. وأقدم قصيدته له مخطوطة تعود لهذه السنة، وهي بعنوان «على الشاطئ، ولها

(*) اعتماداً بالدرجة الأولى في وضع هذا التعريف على كتاب صبي بلاطة بدر شاكر السياب، حياته وشعره، م.س.

صلة بتجربته الغرامية الأولى. كان بدر من الطلبة الأولين في صفه، وفي أبريل 1943 كتب قصيدة ذكريات الريف، وفي فبراير 1944 قصيدة أغنية الراعي، وبعد ذلك في العام نفسه قصيدة رثاء القطيع. وهذه جميعها تتعلق بحبه الثاني لرأية من قريته.

كان الانقلاب الأول في عراق ما بعد الاستقلال حدث سنة 1936، ولكن انقلاباً مضاداً قام به الجيش العراقي والقوات البريطانية سنة 1941 أدى إلى عودة العائلة المالكة، وشنق ثلاثة من زعماء الانقلاب، فرثاهم السياب سنة 1942 بقصيدة لها عنوان شهداء الحرية. توجه في مرحلته الأخيرة من التعليم الثانوي للدراسة العلمية، وتوفيت جدته لأبيه في سبتمبر 1942 فرثاها بقصيدة رثاء جدتي.

أنهى السياب دراسته الثانوية في سنة 1943 وهو في السابعة عشرة، فانتقل إلى دار المعلمين في بغداد، ودرس بشعة اللغة العربية. كانت بغداد تجربة جديدة في حياة السياب، فكتب قصيدة أغنية السلوان في غشت في السنة ذاتها ثم في ديمر تحية القرية. كان يقضي وقته في القراءة ويتردد على مقهى إبراهيم عرب في منطقة الكرتيسة. نشر أول مرة في بغداد بجريدة الاتحاد التي شجعه صاحبها ناجي العبيدي. وفي دار المعلمين تعرف على بلند الحيدري وسليمان العيسى وإبراهيم السامرائي، ومن هناك أصبح يتصل به «جماعة الوقت الصائغ» التي أسسها بلند الحيدري. خبر السياب العلاقة مع المرأة بغير ما كان عليه الأمر من قبل فكتب قصائد عديدة، وازدادت شهرته كشاعر بين الطلبة.

في هذه الفترة شرع السياب في قراءة شارل بودلير وإلياس أبي شبكة وعلي محمود طه، فكتب قصيدة بين الروح والجسد أهداها إلى روح بودلير ثم أرسلها مع طالب من البصرة إلى علي محمود طه في مصر، ولكن الشاعر المصري توفي فضاقت القصيدة إلا أبيات منها قليلة. اتسع أفق اطلاعه الشعري فقرأ للرومانسيين الانجليز أمثال وردزورث وبايرون وشيلي وكيتس، وقرر ترك شعبة اللغة العربية والانتساب للشعبة الانجليزية.

انتمى بدر لحزب التحرر الوطني، وانتخب رئيساً لاتحاد طلاب دار المعلمين. ولم يمنعه ذلك من حباً جديداً. وفي هذه المرحلة اكتشف السياب الشاعر الإنجليزي ت.س. إليوت، ورغم أنه كان يرى إليه شاعراً رجعياً فقد كان مأخوذاً بأسلوبه. وفي الفترة ذاتها تعرف على إديث سينول، الشاعرة التي سيلتصق كثيراً بشعرها. وسع بدر معرفته بالماركسية، وفي 2 يناير 1946 فصل من الدراسة بعد إدارته لإضراب ناجح، فعاد إلى جيكور، ومنها كان يسافر إلى بغداد بحثاً عن عمل فأصبح يشتغل بالترجمة، ثم اعتقل بسبب اشتراكه في المظاهرات احتجاجاً على السياسة البريطانية في فلسطين. أطلق سراحه بعد قضاء أسابيع في زنزانة مظلمة وعاد إلى جيكور.

لم يمكث السياب طويلاً في قريته فرجع مرة أخرى إلى بغداد ليتدبر إدارة دار المعلمين بعدم المساهمة في أي نشاط سياسي أو نقابي، فتابع دروسه بانتظام. وفي 29 نوفمبر 1946 كتب قصيدة هل كان حبا؟ بدّل فيها شكل الأبيات الشعرية، ولم تعرف في العراق إلا بعد نشر ديوانه الأول أزهار ذابلة على نفقته في مصر سنة 1947. لم يتوقف السياب عن إبداء آرائه السياسية، وانتخب في ربيع 1948 ممثلاً لطلبة دار المعلمين في المؤتمر الطلابي الأول في العراق.

في أكتوبر من السنة ذاتها تم تعيينه أستاذاً للغة الإنجليزية، وقُبض عليه ثانية إثر حوادث 1949، وبعد إطلاق سراحه مُنح من التدريس. اشتغل في الصرة ذوّاقاً للتمر ثم موظفاً في شركة لنفط. نشر له الخاقاني ديوانه الثاني أساطير سنة 1950، في التجف. واشتغل في الصحافة مع محمد مهدي الجواهري ومع غيره. وفي سنة 1951 عمل موظفاً في مديرية الأموال المستوردة العامة. ترجم سنة 1952 قصيدة لويس أراعون عيوناً إلزاً عن الإنجليزية. وفصل من العمل في السنة ذاتها نتيجة اشتراكه في المظاهرات. هرب إلى الكويت في أوائل 1953 ثم عاد إلى بغداد واشتغل في جريدة الدفاع، وفي 23 ديسمبر من هذه السنة عين من جديد في المديرية العامة للاستيراد والتصدير.

نشر السياب في أبريل 1954 قصيدة يوم الطفلة الأخير في مجلة الآداب البيروتية، ثم في يونيو أنشودة المطر. وفي بغداد نشر الموسم العمياء. قرأ بدر في أواخر 1954 فصلين من كتاب القصص الذهبية لجيمس فريزر من ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، فاختار الأسطورة كمنصر من عاصره الصية الجديدة. وهكذا كتب مجموعة من القصائد، من بينها رؤيا فوكاي وورثية الآلهة وورثية جيكور نشرها جميعها في الآداب سنة 1955، وهي السنة التي تزوج فيها، ونشر ترجماته الشعرية بعنوان قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث. تفاعل مع حركة التحرر في شمال إفريقيا فكتب قصائد في المغرب العربي ورسالة من مقبرة، كما كتب قصيدة عن اللاجئين الفلسطينيين بعنوان قافلة الجيعاء، وكلها نشرت في سنة 1956 بمجلة الآداب، ثم قصيدة بور سعيد على إثر حرب السويس في مصر. وفي هذه السنة مثل العراق في المؤتمر الثاني للأدباء العرب في سورية.

تحمس السياب لصدر مجلة شعر في بيروت شتاء 1957، وفي عهدها الثاني نشر قصيدة النهر والصوت. ارتبط تغييره لمكان النشر من الآداب إلى مجلة شعر بتحول في مواقفه وقناعاته السياسية التي كانت من قبل موسومة باعتناقه للماركسية وانتمائه للحزب الشيوعي العراقي. زار بيروت بدعوة من شعر، وأحيا أسية ضمن برنامج خميس شعر. وفي سبتمبر 1958 عُيّن أستاذاً للغة الإنجليزية في الأعظمية. وأثناء مقاومة الصدر الشيوعي في أوائل 1959 كان بدر

مُصاداً للشيوعيين العراقيين، ففُصلَ من عمله وتعرّضَ للاتهام والإهانة على يدهم، فكتب سلسلة من المقالات نشرها في جريدة **العربية** بعنوان «كنت شيوعياً». وفي 19 يونيو 1960 كتب قصيدة **جيكور المبغى** مخيراً اسم بغداد باسم **جيكور**، ونشرها في مجلة **شعر**.

توجه إلى بيروت، وهناك فاز بجائزة **شعر** في يوليو من السنة ذاتها، فكانت مناسبة لإلقاء بعض شعره في لقاءات «النسوة اللبنانية» ومجلة **شعر**، وللتعرف أيضاً على الأنسة **لوك نوزان** مترجمته البلجيكية إلى اللغة الفرنسية. عيّن مجدداً في بغداد، واعتُقلَ بتهمة المشاركة في المظاهرات ثم أطلق سراحه بعد إثبات براءته في 20 فبراير 1961. أرغمته أوضاعه المالية على مدح قاسم، ثم على ترجمة كتابين لمؤسسة فرنكلين. شارك في صيف السنة ذاتها في مؤتمر الأدب العربي الذي عقد بروما بموضوع «الالتزام والالتزام في الأدب العربي الحديث».

أخذ مرض السياب يشتد في بداية 1962، فسافر للعلاج إلى بيروت ودخل مستشفى الجامعة الأميركية ثم عاد. بعد أيام نشر مجدداً في الآداب قصيدة بعنوان **ابن الشهيد**، ثم عاد إلى البصرة، ومنها توجه إلى لندن التي وصلها في 16 ديسمبر 1962 بقصد العلاج أيضاً. كتب شعراً كثيراً هناك، ومن بين قصائده **مفرأىوب**. عاش محنة المرض والفقر في احتلراً ثم عاد بعد يأس إلى البصرة وقد قضى أياماً في باريس.

ظهر ديوانه **منزل الاقنات** في مارس 1963 ببيروت. عند عودته إلى البصرة من لندن فُصلَ عن عمله بدعوى مدحه لقاسم ثم أعيد إلى العمل. وفي ديسمبر نشر **أزهار وأساطير** في بيروت. تدهورت حالته الصحية في 9 فبراير 1964 فدخل مستشفى الموانئ بالبصرة، ثم نُقلَ إلى المستشفى الأميري في الكويت على حساب الحكومة الكويتية. صدر له **شناشيل ابنة الجلبي** في بيروت، وفي 24 من ديسمبر 1964 كانت وفاته.

أعماله :

- (1) **أزهار ذابلة**، مطبعة الكرنك بالفجالة، مصر، 1947.
- (2) **أساطير**، منشورات دار البيان، مطبعة الفري الحديثة، الجف، 1950.
- (3) **حفار القبور**، مطبعة الزهراء بغداد، 1952.
- (4) **المومس العمياء**، مطبعة دار المعرفة، بغداد، 1954.
- (5) **الأسلحة والأطفال**، مطبعة الرابطة، بغداد، 1954.
- (6) **أنفودة المطر**، دار مجلة شعر، بيروت، 1960.

- (7) المعبد الفريق، دار العلم للملايين، بيروت، 1962.
- (8) منزل الاقنان، دار العلم للملايين، بيروت، 1963.
- (9) أزهار وأساطير، دار مكتبة الحياة، بيروت، دون تاريخ.
- (10) شنانشيل ابنة الجليبي، دار الطليعة، بيروت، 1964؛ الطبعة الثانية، حزيران، 1965.
- (11) إقبال، دار الطليعة، بيروت، حزيران، 1965.
- (12) قصائد، دار الآداب، بيروت، آذار، 1967.
- (13) ديوان بدر شاكر السياب، الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت، 1971.
- (14) قيثارة الريح، دار العودة، بيروت، 1974.
- (15) فجر السلام، دار العودة، بيروت، 1974.
- (16) البواكير، دار العودة، بيروت، 1974.
- (17) الهدايا، دار العودة، بيروت، 1974.

ب - النشر

- 1 - رسائل السياب، جمع وتقديم ماجد السامرائي، الطبعة الأولى دار الطليعة، بيروت، 1975.
- 2 - كتاب السياب النثري، جمع وإعداد وتقديم حسن الغرمي، منشورات مجلة الجواهر، ع 1، فاس، 1986.

ج - ترجماته الشعرية

- 1 - عيون إلزا أو الحب والحرب، للشاعر الفرنسي لويس أراغون، مطبعة دار السلام، بغداد، دون تاريخ.
- 2 - قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث، دون مكان النشر، ودون تاريخ.

د - ترجمة شعره^(*)

- 1) Le golf et le fleuve, éditions Sindbad, Paris, 1977
- 2) Les poemes de Djaykoûr, anthologie, éditions Calligraphe, Paris, 1983.

(*) بعض ما ذكره هنا الترجمة الفرنسية.

أدونيس

علي أحمد سعيد إسبر، سوري، ولد بقرية قصايس السورية في فاتح يناير 1930. تلقى تعليمه الأول على يد والده الذي كان معروفاً بتصفوه. حصل في 1944 على منحة دراسية لمتابعة تعليمه الثانوي في أنطاكية، وفي 1946 انتمى للحزب القومي السوري وهو في الخامسة من الثانوي. أخذ في هذه الفترة يكتب الشعر، وفي 1948 تبنى اسم أدونيس، الذي خرج به على تقاليد التسمية العربية.

نشر قصائده الأولى في الأربعينيات على صفحات مجلة القيثارة، وهي مجلة خاصة بالشعر الحديث كانت تصدر باللاذقية. وفي 1950 تعرف على خالدة سعيد بدمشق، كما نشر في السنة ذاتها ديوانه الأول *دليلة بدمشق*، وهو قصيدة طويلة، ثم ديوانه الثاني *قالت الأرض* الذي ظهر بشكل رسمي سنة 1954.

تابع أدونيس دراسته الجامعية في قسم الفلسفة بجامعة دمشق، فجمع بذلك بين تربيته الصوفية وحبه للشعر وثقافته الفلسفية، وفي 1954 حصل على الإجازة، وكان موضوع الماجستير بعنوان «*الهُوَ هو عند المَكْرُونِ النُّجَارِيِّ*»، شاعر معاصر لابن الفارض، والهُوَ هو تعبير صوفي يقصد به المعنى والصورة.

اعتُقل سنة 1955 بتهمة الانتماء إلى الحزب القومي السوري، كما اعتُقلت زوجته خالدة سعيد. وفي 1956، بعد خروجه من السجن، اتجه نحو بيروت. وهناك التقى يوسف الخال الذي عاد من نيويورك وأسس مجلة *شعر*، وفي عددها الأول الصادر في 2 يناير 1957 نشر أدونيس مسرحية شعرية قصيرة بعنوان *مجنون بين الموتى*، وكان لقاءه بالسياب في السنة ذاتها بمناسبة زيارة هذا الأخير إلى بيروت والمساهمة في خميس مجلة *شعر*.

منذ وصول أدونيس إلى بيروت بدأ حياة شعرية وثقافية جديدة وحاسمة، وهكذا انشغل بالكتابة والترجمة من خلال مساهمته المستمرة في مجلة شهر إلى جاب يوسف الخال. أصدر ديوان قصائد أولى عن دار المجلة ذاتها في 1957. لم يتمتع أدونيس في وظيفة رسمية، وفي 1958 أسس مع حليم بركات وعادل ظاهر مجلة أفاق، وهي السنة التي أصدر فيها ديوانه أوراق في الريح عن دار مجلة شعر في طبعته الأولى، وفي 1960 حصل على منحة من الحكومة الفرنسية لقضاء سنة في باريس، وكان من الحاصلين عليها كل من ليلى نعلبكي وميشال بصبوص، فتمرف في فرنسا على الحركة الثقافية والشعرية، وتم لقاءه الماشر بالشعراء هنري ميشو، وثريستان رارا، ويبيز إيمانويل، وإيف تونغوا، وأوكشافيتوبان، ويبيز خان خوف، وحاك بريفير، وبول تيلان، وميشيل دوكي، كما ترجم لكثير من هؤلاء في مجلة شعر. وفي بيروت أصدر ديوان أغاني مهيار الدمشقي عن دار مجلة شعر سنة 1961، وهي السنة التي توجه فيها لإيطاليا للمساهمة في أشغال مؤتمر روما بموضوع «الشعر العربي ومشكلة التحديد»، وفي 1963 أصدر الطبعة الثانية من أوراق في الريح عن الدار نفسها. ثم كان اختلافه مع هيئة مجلة شعر وانفصاله عنها في ربيع 1963. وفي 1964 أصدر مختاراته بعنوان ديوان الشعر العربي، في حزمين، عن المكتبة المصرية. ثم ديوان كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، عن الدار نفسها في 1965.

أسس مجلة مواقف في سنة 1968 التي اجتمع حولها شعراء ومتقلمون من المشرق والمغرب، وفي السنة ذاتها أصدر ديوان المسرح والعرايا عن دار الآداب. أصبح أستاذاً في جامعة بيروت ابتداء من 1970، وفي 1971 أحرز على جائزة السدوة العالمية للشعر في يثبوت، وفي 1973 حصل على دكتوراه الدولة من جامعة القدس يوسف بيروت حول موضوع «الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والابتداع عند العرب»، وقد صدرت الرسالة في طبعتها الأولى عن دار العودة سنة 1974 (الجزء الأول) و1977 (الجزء الثاني) ثم أضاف الجزء الثالث في 1978.

وطيلة هذه الفترة كتب أدونيس ونشر في صحف أهمها جريدتنا النهار والسمير، وكذلك محلات الموقف الأدبي ومجلة المسرح في دمشق، ومجلة ESPRIT في باريس، ومجلة المجلة في القاهرة، ومجلة الكرمل في بيروت ثم نيغوسيا، ومجلة الطريق في بيروت، ومجلة الثقافة الجديدة في المحمدية (المغرب) ومجلة كلمات، في البحرين.

تعددت نشاطاته الشعرية والفكرية في مناطق عديدة من العالم، فكان أستاذاً زائراً في جامعة السربون الجديدة سنة 1980 - 1981، وعين عضواً في الهيئة العليا للأكوليج الدولي للفلسفة في باريس 1983، ومراسلاً أجنبياً في أكاديمية ملارمي في السنة ذاتها.

غادر بيروت في 1985 متوجهاً إلى باريس، بسبب ظروف الحرب، ثم قضى أربعة أشهر في جامعة جورج تاون بواشنطن، وفي 1986 حصل على منحة مخصصة للإبداع من طرف المركز الوطني للآداب بفرنسا، وفي السنة ذاتها حصل على الجائزة الكبرى للشعر في بروكسيل وبعد ذلك أصبح ممثلاً دائماً بالنيابة لجامعة الدول العربية لدى اليونسكو بباريس، وقد استقال منها في يونيو 1990.

قام أدونيس خلال التسعينيات بعدة أسفار شارك خلالها في ندوات ومهرجانات، وكان في بعضها ضيفاً على جامعات حيث ألقى محاضرات في كل من سويسرا وبرلين والولايات المتحدة الأمريكية ومصر. وحصل على عدة جوائز منها ثلاث جوائز من إيطاليا في سنوات 1993، 1998، 2000، وجائزة غوته الألمانية سنة 2001، وجائزة ألن بوسكي في فرنسا سنة 2001.

أعماله

(1) مجموعات شعرية

دليلة، دمشق، 1950.

قالت الأرض، دمشق، 1954.

قصائد أولى، ط 1، دار مجلة شعر، بيروت، 1957؛

ط 3، دار العودة، بيروت، 1970؛

ط 4، دار العودة، بيروت، 1971؛

ط 5، دار الآداب، بيروت، 1980.

أوراق في الربيع، ط 1، دار مجلة شعر، بيروت، 1958؛

ط 2، دار مجلة شعر، بيروت 1963؛

ط 3، دار العودة، بيروت، 1970؛

ط 4، دار العودة، بيروت، 1971؛

ط 5، دار الآداب، بيروت، 1988.

أغاني مهيار الدمشقي، ط 1، دار مجلة شعر، بيروت، 1961؛

ط 2، دار العودة، بيروت، 1970؛

ط 3، دار العودة، بيروت، 1971؛

ط 4، دار الآداب، بيروت، 1988؛

كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل،

ط 1، المكتبة المصرية، بيروت، 1965؛

ط 2، دار العودة، بيروت، 1970؛

ط 3، دار الآداب، بيروت، 1988.

المسرح والمرايا، ط 1، دار الآداب، بيروت، 1968؛

ط 2، دار الآداب، بيروت، 1988.

وقت بين الرماد والورد، ط 1، دار العودة، بيروت، 1970؛

ط 2، دار الآداب، بيروت، 1980.

هذا هو اسمي، دار الآداب، بيروت 1988.

مفرد بصيفة الجمع، ط 1، دار العودة، بيروت، 1977.

ط 2، دار الآداب، بيروت، 1988.

كتاب القصائد الخمس، ط 1 دار العودة، بيروت، 1979، 1980.

كتاب الحصار، دار الآداب، بيروت، 1985.

شهوة تتقدم في خرائط المادة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987.

احتفاءً بالأشياء الواضحة الغامضة، دار الآداب، بيروت، 1988؛

لأجندة ثانية، دار توبقال للنشر، 1994.

الكتاب، ج I دار الساقى، لندن - بيروت، 1995.

الكتاب، ج II دار الساقى، لندن - بيروت، 1999.

فهرسة لأعمال المتنوع، بيروت، 1998.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة

ديوان أدونيس، ط 1، دار العودة، بيروت، 1971.

ط 2، دار العودة، بيروت، 1975؛

ط 3، دار العودة، بيروت، 1979.

الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، 1985.

ط 2، دار العودة، بيروت، 1990.

الأعمال الشعرية الكاملة، دمشق، 1996.

(3) دراسات

مقدمة للشعر العربي، ط 1، دار العودة، بيروت، 1971؛

ط 2، دار العودة، بيروت، 1975؛

ط 3، دار العودة، بيروت، 1979.

زمن الشعر، ط 1، دار العودة، بيروت، 1972؛

ط 2، دار العودة، بيروت، 1979.

الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والابتداع عند العرب :

1 - الأصول، الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت، 1974؛

الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت، 1978؛

الطبعة الثالثة، دار الفكر، بيروت، 1985.

2 - تأصيل الأصول، الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت، 1974؛

الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت، 1978؛

الطبعة الثالثة، دار الفكر، بيروت، 1985.

3 - صدمة الحداثة؛ الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت، 1978؛

الطبعة الثانية، دار الفكر، بيروت، 1985.

فاتحة لنهايات القرن، الطبعة الأولى، دار العودة، بيروت، 1980.

سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، 1985.

الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، 1985.

كلام الهدايات، دار الآداب، بيروت، 1990، 1989.

الصوفية والسريالية، دار الساقى بيروت، 1992.

النص القرآني وأفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، 1993.

ها أنت لها الوقت، بيروت، دار الآداب، 1993

(4) مختارات

مختارات من شعر يوسف الخال، دار مجلة شعر، بيروت، 1963.

ديوان الشعر العربي،

- الكتاب الأول، المكتبة المصرية، بيروت، 1964.
الكتاب الثاني، المكتبة المصرية، بيروت، 1964.
الكتاب الثالث، المكتبة المصرية، بيروت، 1968.
مختارات من شعر السياب، دار الآداب، بيروت، 1967.

(5) ترجمات

شرح جورج شحادة

- حكايمة فاسكو، وزارة الاعلام، الكويت، 1972.
السيد بوبل، وزارة الاعلام، الكويت، 1972.
مهاجر بريسبان، وزارة الاعلام، الكويت، 1973.
البنفسج، وزارة الاعلام، الكويت، 1973.
السفر، وزارة الاعلام، الكويت، 1975.
سهرة الامثال، وزارة الاعلام، الكويت، 1975.
الأعمال الشعرية الكاملة لسان جون بيرس،
منارات، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976.
منفى، وقصائد أخرى، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1978.
شرح راسين

- فهد مأساة طيبة أو الشقيقان العدوان. وزارة الإعلام، الكويت، 1972، 1975، 1979.
الأعمال الشعرية الكاملة لأليف بولغوا، وزارة الثقافة، دمشق، 1987.

أعمال أدونيس المترجمة إلى :

أ - الفرنسية

Chants de Mihyar le Damascène (extraits),
éditions Arfuyen, 1982, traduit par Anne Wade Minkowski.

Le livre de la migration, éditions Luneau-Ascot, 1982, traduit par Martine Faideau, préface de Salah Stétié.

Chants de Mihyar le Damascène (version intégrale), éditions Sindbad, 1983, Actes Sud/Sindbad, 1995, traduit par Anne Wade Minkowski, poème-préface de Guillevic.

Les Résonnances, les origines, éditions Nulle Part, 1984, traduit par Chawki Abdelmir et Serge Sautreau.

Tombeau pour New York, suivi de Prologue à l'histoire des rois des têtes et de Ceci est mon nom, éditions Sindbad, 1986, Actes Sud/Sindbad, 1999, traduit par Anne Wade Minkowski.

Désert, Les Cahiers de Royumont, 1988, traduit par André Velter et l'auteur.

Le temps les villes, éditions Mercure de France/Unesco, 1990, traduit par Jacques Berque et Anne Wade Minkowski avec la collaboration de l'auteur.

Célébrations, éditions La Différence, 1991, traduit par Anne Wade Minkowski avec la collaboration de l'auteur, édition bilingue.

Chronique des branches, éditions La différence, coll. «Orphée», 1991, traduit par Anne Wade Minkowski, préface de Jacques Lecarrière, postface d'A.W.M., édition bilingue.

Mémoire du vent, éditions Gallimard, coll. «Poésie», 1991, traduit par Charwki Abdelamir, Claude Esteban, Serge Sautreau, André Velter, Anne Wade Minkowski et l'auteur, préface et choix d'André Velter.

Soleils seconds, éditions Mercure de France, 1994, traduit et présenté par Jacques Berque

Singuliers, éditions Sindbad/Actes Sud, 1995, traduit par Jacques Berque.

ب - الإنجليزية

Transformation of the Lover, Ohio University Press, Athens, Ohio, 1983, traduit par Samuel Hazo.

The Pages Of Day and Night, The Marlboro Press, Marlboro-vermont, 1994, traduit par Samuel Hazo, réimprimé en 2000.

ج - السويدية

Den Förläskade Stenens Tid, Tryck Nova press, Lund, 1987, traduit par Hesham Bahari.

Såger av Mihyar från Damaskus, Adonis, Och Ingemar et Mikaela Leckius, Alhambra, Lund, 1990, traduit par Hesham Bahari.

د - النرويجية

Mihyars Sanger, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, 1985, traduit par Halvor Roll.

هـ - الألمانية

Der Baum des Orients Gedichte, édition Orient, Berlin, 1989, traduit par Suleman Taufiq et Asad Kharallah.

Die Gesänge Mihyars Des Damaszeneers, Ammann Verlag Zürich, 1998, traduit par Stefan Weidner.

و - الإيطالية

Desderio che Avanza nelle mappe della materia, Edizioni San Marco dei Giudittiniani, Gênes, 1997, traduit par Fawzi Al Delmi.

Libro delle metamorfosi, Fondazione Piazzolla, Rome, 1998, traduit par Fawzi Al Delmi et Silvana de Zan, introduction de Franco Loi.

Memoria del vento, Ugo Guanda Editore, 1998, traduit par Valentina Colombo.

Siggi, Interlinea Edizioni, Novara 2000, traduit par Fawzi Al Delmi, édition bilingue.

ز - الإسبانية

Epitafio para Nueva York - Marrakech-Fez, Hipenón, Madrid, 1987, traduit par Federico Arbós.
Libro de las Huidas y Mudanzas por los climas del día y la noche, ediciones del oriente y del mediterráneo, Madrid, 1993, traduit par Federico Arbós.

Canciones de Mihyar Eldedamascó, ediciones del oriente y del mediterráneo, Madrid, 1997, traduit par Pedro Martínez Montávez.

ح - التركية

Newyok'a mezar, Varlik Yayınları, 1989, traduit par Özdemir ince.
Günesin âyetine uyarak Düs Görüyorum, Edebiyat Sür, İstanbul, 1995, traduit par İbrahim Demirel.

Rüzgarda yaptıklar, İyi Seyler Yayıncılık Limited, 1998, traduit par Metin Findikçi.

Kutlamalar, Gökte Yayınları, 1991, traduit par Necia Isik.

Dalların Güncesi, Yayınları Sür Dizisi, 1994, traduit par Necia Isik.

ط - الفيتنامية

Tình tử'tri nhớ'của gió, Tinh Bầy, 1992, traduit par Bàn sách Thủy trúc.
Asmata tou Michrar tou Damaskenou, traduit par Markellos Pirar (Marcel Pirard), Ekdipseis Agra, 1996.

ي - اليونانية

Cronos, Topoi, Dosastika, traduit par Dimitri Analis, Indaktos, Athènes, 1998.

ك - البولونية

Ryccerz dziwitych Slów, Swiat Literacki, Versowie, 1994, traduit par Krystyna Skarzynska-Bochenska.

ل - المقدونية

Adonis, anthologie bilingue (français-macédonien) publiée à l'occasion du prix «Couronne d'or», Struga - Ctpyia, 1997, traductions par Mateja Matevski, Vlada Uroševik, Tasco Sinilov, Paskal Gilevski, Jasmina Sopova. Skopje, Macédoine.

مُحَمَّدُ الْخَمَّارُ الْكُنُونِي

مغربي، ولد في 28 أبريل 1941 في مدينة القصر الكبير، القريبة من مدينة العرائش شمال المغرب. تلقى تعليمه الأولي في الكتّاب، حفظ شيئاً من القرآن وبعض متون الفقه والنحو والصرف والعروض، وفي موازاة ذلك كان لوالده دور مهم في التوجيه والمراجعة بحكم تكويده العلمي ووظيفته كمدير مدرسة ابتدائية.

كان بيت العائلة مفتوحاً على عالم الثقافة العربية في المغرب والمشرق من خلال الصحف والمجلات والكتب. فجنّه كان كُتّيباً وصاحب إلمام ومشاركة في الثقافة العامة، ولا سيما التاريخ، فساعد ذلك على ربط صلة عفوية ويومية بالثقافة.

التحق محمد الخمار الكنوني بالمدرسة الأهلية الحسنية سنة 1951، وقضى فيها أربع سنوات حصل بعدها على الشهادة الابتدائية. أول صلته بالشعر تمت في بيته الذي كان يعرف جلسات الذكر الصوفي، ويعود ذلك للطفولة البعيدة، فكان السماع مدخلاً للتلفذ بالشعر والاندهاش بعالمه والتساؤل عن أسراه. ثم جاءت مرحلة المحفوظات والأناشيد الوطنية التي كانت تتردد مع مد حركة التحرر الوطني. أخذَه جده بصحبته في رحلة تجارية إلى فاس، وهناك في زنقة شُطاطُ الغُذُول، المقابلة للباب الرئيسة لمسجد القرويين، حيث كان سوق الكتبيين، وقعت بين يديه نسخة من كتاب الشابي، حياته وشعره، لأبي القاسم محمد كرو، وهو يضم مختارات من شعر الشابي. آنذاك حصل للكنوني نوع من الذهول وفتح هذا الكتاب عالماً شمريراً جديداً يختلف عن عالم المنتخبات، وذلك هو عالم الرومانسية، وهياً في هذا الوقت للقاء عنيف مع أعمال جبران. وفي الفترة نفسها عثر على عدد من مجلة الآداب، فكان الانطباع بصرياً، إذ أثارته الكتابة غير الاعتيادية للأبيات الشعرية. كل هذا كان في حدود 1955.

دخل المعهد الديني بعد الحصول على الشهادة الابتدائية، نتيجة عدم رغبة الأسرة في التحاقه بالمعاشرة لمتابعة الدراسة، ولكن بمجرد افتتاح داخلية للدراسة الثانوية توجه إلى المعاشرة حيث تابع دراسته في السنة الثانية من الثانوية، وكان قد اجتاز امتحان السنة الأولى حُرّاً كما كانت العادة جارية بذلك آنذاك. وفي هذه السنة تعرف على ديوان أبياريق مهشمة لعبد الوهاب البياتي فكان صدمة بلغت المناقضة للغة الرومانسية. تابع دراسته الثانوية بالعربية والاسبانية، إضافة إلى الفرنسية كلغة أجنبية ثانية. وفي سنة 1959 اضطر للتوقف عن الدراسة لأسباب صحية، وهو في الخامسة من الثانوية.

كتب نصوصاً أقرب إلى الأنشيد، كما كانت صداقة الفنان الموسيقي عبد السلام عامر (1939 - 1979) شعرية أيضاً، فكان تبادل الكتابات الشعرية بين الخمار الكوني وعبد السلام عامر شبه يومي. ولكن البداية الحاسمة كانت مع فترة التوقف عن الدراسة، فارتبطت الكتابة بهذا التوقف. وفي هذه الفترة كتب نصوصاً شعرية عديدة هي مزيج من القصائد التقليدية والرومانسية، ومن بين قصائد هذه الفترة اللُكُوس ووادي المخازن وأغنية في الليل وليل بلا قمر. ونشر أول مرة في جريدة الرأي العام، ثم مجلة الإذاعة ودعوة الحق. كانت القراءة مكثفة أيضاً في هذه المرحلة، حيث كان يداوم في مكتبة البلدية في القصر الكبير، وهناك قرأ بصفة خاصة كتاب الأغاني وديوان المتنبي شرح البرقوقي وديوان أبي تمام.

وفي أواخر 1961 عيِّنَ مديعاً في الإذاعة الوطنية في الرباط، حيث قضى سبعة أو ثمانية أشهر، وهناك كتب قصيدة معاصرة بعنوان خريف ألقاها في البرنامج الإذاعي «عالم الفكر» الذي كان يشرف عليه محمد التازي ومحمد العربي المساري وعبد الجبار السحيمي ومحمد بركة. ثم نشرها عبد الجبار السحيمي في جريدة العلم. تابع من جديد دراسته في المعهد العراقي في الدار البيضاء طوال سنة 1962، وفي سبتمبر من السنة ذاتها توجه إلى القاهرة لمتابعة الدراسة في قسم البكالوريا.

لم تكن مصر غريبة عن تكوينه ومشاغله الثقافية كغيره من أبناء جيله، وبمجرد الوصول إلى القاهرة سيطر عليه المناخ السياسي المتجسّد في المد الناصري وتجربة الوحدة مع سوريا، ثم الوضع الثقافي الذي كان يتميز فيه النقد الشعري، بتيار الواقعية والدعوة إلى الالتزام، وآخر أصداء القصيدة المعاصرة مع خصومها، وخاصة موقف العقاد من الشعر المعاصر. وإلى جانب النقد انتبه إلى الأسماء الشعرية المصرية الصاعدة، وفي مقدمتها صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي اللذين كان مُطلِعاً على شعرهما في مجلة الآداب، وكذلك مجاهد عبد المصم مجاهد وحسن فتح الباب، من غير أن يكون الشعر المعاصر هو وحده المهيم على الساحة الثقافية

المصرية. فالمكان الهامشي في مصر لشاعر مثل صلاح عبد الصبور هو مكانه المركزي خارج مصر وبالذات في مجلة الآداب. كما قرأ فصولاً من كتاب عز الدين اسماعيل عن الشعر العربي المعاصر منشورة في مجلة المجلة المصرية. وكان لها تأثير على معرفته النظرية بالشعر المعاصر. وفي القاهرة أيضاً، أتاحت له فرصة اللقاء صحة مجموعة من الطلبة المغاربة، بالمجاهد المغربي محمد بن عبد الكريم الخطابي بطل حرب الريف، فاستمع الكنتوني لصوت الخطابي وهو يحكي عن أيام المقاومة الريفية للاستعمار. وقد تحول هذا اللقاء إلى أثر في حياة الشاعر دون أن يجعل منه عضواً رسمياً في تنظيم سياسي.

حصل على البكالوريا سنة 1963 بالقاهرة ثم عاد إلى المغرب بقصد زيارة عائلته، ولكن حوادث الحدود بين المغرب والجزائر حالت دون عودته لمصر، فالتحق بكلية الآداب بفاس وكانت قد فتحت حديثاً. كانت هذه المرحلة بداية الشروع في كتابة قصيدة معاصرة رغم الاستمرار في كتابة قصائد رومانسية. وفي سنة 1964 قرأ ديوان أنشودة المطر للسياح. وهي السنة التي حصل في نهايتها على منحة دراسية صيفية لإسبانيا، وكان موضوع الدروس «جيل 27»، وهناك اشترى الطمعة الكاملة لأعمال غارسيا لوركا الصادرة في يونس آيرس.

استمر في نشر الشعر، وفي شتبر 1965 شارك في المهرجان الأول للشعر بالشاون وقرأ قصيدة، ومن ثم انطلق في كتابة الشعر المعاصر. حصل سنة 1966 على الإجازة في الأدب العربي من كلية الآداب بفاس، وهي السنة التي نشر فيها قصائد في مجلة أقلام وأفاق وجريدة العلم. اشتغل بالتدريس في التعليم الثانوي مدة سنتين، ثم هياً الشهادة المعمقة في الأدب المقدر سنة 1967، وشهادة الموضوع الخاص في 1968، وفي السنة ذاتها التحق بمساعداً بكلية الآداب بفاس. توقف عن نشر الشعر في ديسمبر 1972. وفي سنة 1974 حصل على دبلوم الدراسات العليا في موضوع تحقيق وتقديم كتاب الوافي في نظم القوافي للشاعر الأندلسي أبي البقاء الرندي. وهو الآن (1990) أستاذ بكلية الآداب بالرباط. عاد لكتابة الشعر مع نشر ديوانه رماد هسبريس الصادر عن دار توبقال للنشر في الدار البيضاء سنة 1987.

أعماله

- (1) رماد هسبريس (شعر)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، سنة 1987.
- (2) ترجمت بعض قصائده إلى الفرنسية والإسبانية.

محمود درويش

فلسطيني، ولد في 13 مارس 1942 بقرية البروة الواقعة في الجليل، ينتمي لعائلة برجوازية فلاحية. كان لأبيه إمام بيط بالثقافة، وأمه أمية. أما جده حسين درويش فهو الذي كان يشجعه على القراءة والكتابة، ويفاخر أصدقاءه بأن محمود يقرأ الجرائد وهو ابن ست سنوات. استيقظ وعيه الوطني على إثر المأساة الفلسطينية والإحتلال الإسرائيلي سنة 1948. كان قيام دولة إسرائيل ذا تأثير مباشر على عائلته التي صادرت إسرائيل جميع أراضيها، فتحوّلت إلى عائلة فقيرة. هاجر مع بعض أفراد أسرته إلى لبنان بعد احتلال الصهاينة لقريته وتدميرها ثم تغيير اسمها لـ «أحيهود». وفي بيروت التحق سنة 1949 بالمدرسة الابتدائية.

لم تطل مدة الإقامة والدراسة في لبنان، فعاد مع أحد أعمامه متسللاً إلى فلسطين سنة 1950، وفي السنة ذاتها تابع دراسته الابتدائية بمدرسة النعنة ومدرسة دير الأسد في قرية دير الأسد. عند عودته كتب، وهو ابن ثمانين سنوات، قصيدة تقليدية عن وصف العودة من لبنان إلى فلسطين، فكانت قصيدته الأولى. شجعه مدرسه ثم استمر في كتابة قصائد عاطفية.

ولأن جده كان مولعاً بقراءة «السير» فإن الأشعار التي كانت تُروى ضمنها كان لها حضور في البيت وفي ذاكرة محمود. كما أن جده لم يتوقف عن العناية بتكوينه الثقافي، فكان يشتري له الكتب، ومن أبرزها كتب شكسبير وكامل الكيلاني وسلسلة «اقرأ»، فتعرّف على طه حسين ويحيى حقي وييتوفن وبوشكين. وفي المرحلة الابتدائية أيضاً قرأ أشعار أبو سلمى وإبراهيم طوقان وعدد الرحيم محمود، كما أخذ في تعلّم العبرية والانجليزية منذ الرابعة ابتدائي، وهما اللغتان المفروضتان من طرف إسرائيل في التعليم.

في سنة 1955 التحق بالثانوية في كفر ياسيف. وهي السنة التي نشر فيها شعره لأول مرة، ثم توالى النشر في صحف الاتحاد والجديد واليوم ومجلة حقيقة الأمر.

في المدرسة الثانوية كانت حلقات ونوادي الاتصال مع حنا أبو حنا وتوفيق زياد، والصداقة الشخصية مع سالم جبران وسيمع القاسم. فكفر ياسيف كانت عاصمة ثقافية، تتوفر على ناد ثقافي، وبها تقام مهرجانات ثقافية. وفي المرحلة الثانوية أيضاً كان محمود وأصدقائه يتوصلون بكتب من الجامعة العبرية في القدس عن طريق أخيه، فيتم نسخ جميع الكتب باليد في دفاتر، ومن بين هذه الكتب دواوين الشعر لكل من نزار قباني، وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي، مع سطوة خاصة لنزار قباني وحضور للشاعر حسن إسماعيل.

أفاد محمود من تعلم اللغة العبرية، لأن المشروع الصهيوني كان يقدم نفسه، ثقافياً، على أساس تقدمي، كما أن النخبة الإسرائيلية كانت كلها سوقياتية أو قادمة من أوروبا الشرقية. وبما أن الثقافة العبرية لم تكن تشكلت بعد، فإن الإسرائيليين كانوا يركزون على الترجمات. عن طريق العبرية، إذن، نعرف محمود على الآداب العالمية، وخاصة برشت وماياكوفسكي وعاريسا لوركا وبوشكين. إن إسرائيل، في مرحلتها الأولى، لم تكن جاهزة لمحو الثقافة العربية، إضافة إلى أن المشروع الثقافي الفلسطيني لم يكن بدوره واضحاً، وهذا ما أعطى للفلسطينيين فرصة الاستفادة من الترجمات العبرية لروائع الأدب العالي ولبناء مشروعهم الثقافي.

أنهى محمود درويش دراسته الثانوية بالحصول على البكالوريا سنة 1960، وفي السنة ذاتها أصدر ديوانه الأول عصفير بلا أجنحة عن دار نشر في عكا، والتحق مباشرة بالعمل الصحفي بجريدة الاتحاد التي كان يديرها إميل توما، وفي 1961 عُيِّن رئيس تحرير مجلة الجديد مع الاستمرار في تحرير الصفحة الأولى لجريدة الاتحاد إلى غاية 1969، واشترك أيضاً في تحرير مجلة الفجر الصادرة عن الماتام.

كان دخله ضئيلاً، فعاش في بيت أميل توما بمدينة حيفا. ألف محمود درويش بين شعره وعمله الصحفي والتزامه السياسي، فتعرض للسجن عشرات المرات ابتداء من 1961. أصدر في 1964 ديوانه الثاني أوراق الزيتون، ثم الثالث عاشق من فلسطين سنة 1966. وفي عام النكسة، 1967، أصدر ديوانه الرابع آخر الليل. وجميع هذه الدواوين لم تكن تصدر إلا بعد عرضها على الرقابة العسكرية، ومع ذلك فقد كانت هذه السنة مكثفة بالآلام الفلسطينية وفيها أيضاً تعرض الشاعر للاعتقال كما للإقامة الجبرية، حيث منع من مغادرة منزله من غروب الشمس إلى شروقها.

أصدر محمود في 1968 ديوان آخر الليل نهار عن مؤسسة الوحدة في دمشق، وفي 1969 شارك في مهرجان الشباب في صوفيا ضد أعضاء وفد الحرب الشيوعي، وهناك التقى بشباب

ومثمين عرب مشاركين أيضا في هذا المهرجان. وأصدر في هذه السنة ديواناً عن دار العودة في بيروت هو حبيبتي تنهض من نومها وكذلك يوميات جرح فلسطيني. وفي هذه السنة نال جائزة اللوتس الآسيوي الأفريقي.

اضطر في 1970 لمغادرة فلسطين، فأقام في موسكو أثناء الدراسة صدفه في معهد الدراسات العليا الاجتماعية، ثم حل بمصر وسط 1971 للعمل في الاهرام ككاتب أسبوعي وفي هذه السنة أصدر ديوان العصفير تموت في الجليل عن دار الآداب، والكتابة على ضوء البندقية عن دار العودة. غادر مصر متوجهاً إلى بيروت في 1973، فكان ارتباطه أكثر بمنظمة التحرير الفلسطينية، كما كان اتصاله المباشر والمستمر بالحركة الشعرية في بيروت والصراعات السياسية والإيديولوجية، وفي السنة ذاتها أصدر عن دار الآداب في بيروت ديوان أحبك أو لا أحبك، وهو تجربة شعرية جديدة.

عمل درويش في بيروت رئيساً لتحرير مجلة شؤون فلسطينية ابتداء من 1973 ثم مديراً عاماً لمركز الأبحاث الفلسطينية سنة 1975. أصدر في 1977 ديوان أعراس عن دار العودة في بيروت، وتحاولت طبعات كتبه بالعربية وحدها في 1978 مليون نسخة، كما أخذت ترجماته إلى اللغات الأخرى تتسع حتى بلغت ما يريد عن أربعين لغة. في 1979 استقال من إدارة مركز الأبحاث، وفي 1980 أحرز على جائزة البحر الأبيض المتوسط، ودرع الثورة الفلسطينية لفنون والآداب في 1981، وكان في شتاء هذا العام أسس مجلة الكرمل الصادرة عن الاتحاد العام للكتاب والصحافيين الفلسطينيين، ثم أحرز على لوحة أروبا للشعر وجائزة ابن سينا في 1982. وفي حريف العام ذاته كان من بين المعادين لبيروت بعد الاجتياح الاسرائيلي للبنان، واتجه إلى تونس.

لم يتوقف النتاج الشعري لمحمود درويش فكانت مطولته الشعرية مديح الظل العالي التي صدرت عن دار سيراس في تونس سنة 1983، كما صدر له أيضاً ديوان حصار لصدائح البحر في بيروت عن دار العودة، ونال جائزة لينين في السنة ذاتها. انتقل من منفاه في تونس إلى باريس، ثم أصدر مجلة الكرمل مجدداً من قبرص. تحمل مسؤولية رئاسة الاتحاد العام للكتاب والصحافيين الفلسطينيين في 1984، وفي 1986 أصدر ديوانين هما ورد أقل عن دار توبقال للنشر في الدار البيضاء، وهي أغنية، هي أغنية عن دار الكلمة في بيروت. انتخب عضواً في اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية في 1987، كما أصدر في السنة ذاتها

كتابين هما ذاكرة للنسيان عن دار توبقال للنشر في الدار البيضاء، وصورة عن حالتنا من دار الكلمة في بيروت. وفي 1989 صدرت له عن دار نجيب الريس بلندن مطولته مأساة النرجس وملهاة الفضة.

وبعد اتفاقية أوسلو، عاد محمود درويش ليعيش في رام الله بفلسطين، حيث يستمر في نشر مجلة «الكرمل». ومن آخر أعماله: جدارية، صدر عن دار نجيب الريس في بيروت، سنة 2000.

(أ) مجموعات شعرية

- (1) عصفير بلا أجنحة، فلسطين المحتلة، 1960.
- (2) أوراق الزيتون، فلسطين المحتلة، 1964.
- (3) عاشق من فلسطين، فلسطين المحتلة، 1966.
- (4) آخر الليل، فلسطين المحتلة، 1967.
- (5) آخر الليل نهار، مؤسسة الوحدة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1968.
- (6) حبيبتي تنهض من نومها، دار العودة، بيروت، 1969.
- (7) العصفير تموت في الجليل، دار الآداب، بيروت، 1970.
- (8) أحبك أو لا أحبك، دار الآداب، بيروت، 1972.
- (9) محاولة رقم «7»، دار الآداب، بيروت، 1974.
- (10) أعراس، دار العودة، بيروت، 1977.
- (11) مديح الظل العالي، دار سراس، تونس، 1983.
- (12) حصار لمداخل البحر، دار العودة، بيروت، 1983.
- (13) ورد أقل، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.
- (14) هي أغنية، هي أغنية، دار الكلمة، بيروت، 1986.
- (15) مأساة النرجس وملهاة الفضة، دار نجيب الريس، لندن، 1989.
- (16) لوى ما لوى، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990.
- (17) لحد عشر كوكبا، دار توبقال، الدار البيضاء، ط. الأولى 1992. ط. الثانية 1993.
- (18) لماذا تركت الحصان وحيدا، دار رياض الريس، لندن، 1995.
- (19) سرير الغريبة، دار رياض الريس، لندن، 1999.
- (20) جدارية، دار رياض الريس، لندن، 2000.

ب) الأعمال الكاملة

ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، 1971. وقد صدرت منه طبعات عديدة.

ج) أعمال نثرية

شيء عن الوطن.

الكتابة على ضوء البندقية، دار العودة، بيروت، 1971.

بوسيات الحزن العادي، دار العودة، بيروت، 1976.

وداعاً أيتها الحرب، وداعاً أيها السلام.

ذاكرة للنسيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987.

صور عن حائلتنا، دار الكلمة، بيروت، 1987.

د) عمل مشترك مع سميح القاسم الرمسائل، دار عريسك، حيفا، 1989. طبعة ثانية، دار توبقال، الدار البيضاء، 1990.

هـ) ترجمت أعماله الشعرية إلى جميع اللغات.

* يستحيل عيب الآن حصر جميع طبعات وترجمات أعمال محمود درويش، ولذا نكتفي بالتعويض العربي التي استطعنا صيغها

B. نصوص شعرية

بذر شَاكر السَّيَّاب

النهرُ والموت *

يُؤَيِّبُ..

يُؤَيِّبُ..

أَجْرَسَ نَزْجٌ ضَاعَ فِي قَرَارَةِ الْبَحْرِ.
أَلْمَاءٌ فِي الْجَزَارِ، وَالْفَرْوَبُ فِي الشَّجَرِ
وَتَصْنَعُ الْجَزَارُ أَحْرَاساً مِنَ الْمَطَرِ
بَلَوْرُهُ يَدُوبُ فِي أَيْنِ
«يُؤَيِّبُ.. يَا يُؤَيِّبُ!»

فَيَذَلُّهُمْ فِي دَمِي خَبِينِ

إِلَيْكَ يَا يُؤَيِّبُ،

يَا نَهْرِي الْعَزِيْزِ كَالْمَطَرِ

أَوْدُ لَوْ عَثَوْتُ فِي الظَّلَامِ

أَشَدُّ قُبْضَتِي تَحْمِلَانِ شَوْقَ عَامِ

فِي كُلِّ إِصْبَعٍ كَأَنِّي أَحْيِلُ النَّدْوَى

إِلَيْكَ مِنْ قَمْحٍ وَمِنْ رَهْوَرِ.

أَوْدُ لَوْ أَطْلُ مِنْ أَسْرَةِ التَّلَلِّ

لَأُفْجِعَ الْقَمَرَ

يَخْوضُ بِيحِ ضَيْفَتَيْكَ، يَزْرَعُ الطَّلَلُ
وَيَمْلَأُ السَّلَالُ
بِالْمَاءِ وَالْأَشْمَاكِ وَالزَّهْرِ.
أَوْدُ لَوْ أَخْوَضُ فَيْكَ، أَنْتَعِ الْقَمَرُ
وَأَسْمَعِ الْحَصَى يَصِلُ مِنْكَ فِي الْفَرَازِ
صَبِيلَ آلَافِ الْمَصَافِيرِ عَلَى الشَّجَرِ.
أَغَابَةُ مِنَ الدَّمُوعِ أَنْتِ أَمْ نَهْرٌ ؟
وَالسَّمَكَ الشَّاهِرُ، هَلْ يَنَامُ فِي السَّحَرِ ؟
وَهَذِهِ النُّجُومُ، هَلْ تَنْظُرُ فِي انْتِظَارِ
تَطْعِمَ بِالْخَرِيرِ آلَافاً مِنَ الْإِبَرِ ؟
وَأَنْتِ يَا بُؤَيْبُ...
أَوْدُ لَوْ غَرَقْتُ فَيْكَ، أَلْقَطُ الْمَحَاثِرَ
أَشْبَدُ مِنْهُ دَارُ
يُصِيءُ فِيهَا خُضْرَةُ الْمِيَاهِ وَالشَّجَرُ
مَا تَنْصَحُ الْحَوَمَ وَالْقَمَرُ،
وَأَعْتَنِي فَيْكَ مَعَ الْحَرِّ إِلَى النَّحْرِ !
فَالْمَوْتُ عَالَمٌ صَغِيرٌ يَفْتَسُ الصَّعَاثِرَ،
وَبَابُهُ الْخَفِيُّ كَانَ فَيْكَ، يَا بُؤَيْبُ...

بُؤَيْبُ.. يَا بُؤَيْبُ،
عَشْرُونَ قَدْ مَضَيْنِ، كَالذُّهْرِ كُلِّ عَامٍ.
وَالْيَوْمَ، حَيْرٌ يُطْبِقُ الظَّلَامَ
وَأَسْتَقِرُّ فِي التَّرِيرِ دُونَ أَنْ أَنَامَ
وَأَرْهَفُ الضَّمِيرَ : دُوحَةً إِلَى السَّحَرِ
مَرْهَفَةً الْفُصُونِ وَالطَّيُورِ وَالشَّمْرِ -
أَحْسُ بِالذَّمَاءِ وَالِدَّمُوعِ، كَالْمَطَرِ

يُنْضَحُهُنَّ الْعَالَمُ الْحَزِينُ :
أَجْرَاسُ مَوْتِي فِي غُرُوقِي تُرْعِشُ الزَّيْنِ،
فَيَذَلُّهُنَّ فِي دَمِي حَتِينُ
إِلَى رِصَاصَةِ يَشَقُّ نَلْجَهَا الرُّؤَامُ
أَعْمَاقُ صَدْرِي، كَالخَيْمِمْ يُشْعَلُ الْعِظَامُ.
أَوْدُ لَوْ عَدَوْتُ أَغْضَدُ الْمَكَافِحِينَ
أَشَدُّ قَبْضَتِي ثُمَّ أَصْفَعُ الْقَنْدَرُ.
أَوْدُ لَوْ غَرَقْتُ فِي دَمِي إِلَى الْقَرَارِ
لَأَحْمِلَ الْعَبَثَ مَعَ الْبَشَرِ
وَأَبْعَثَ الْحَيَاةَ. إِنَّ مَوْتِي انْتِصَارُ !

أَدُونِيس

لِيسَ نَجْمًا*

لِيسَ نَجْمًا لِيسَ إِيحَاءَ نَبِيٍّ
لِيسَ وَجْهًا خَاشِعًا لِلْقَمَرِ -
هُوَ ذَا يَأْتِي كَرَمْعٍ وَثَبِيٍّ
غَارِبًا أَرْضَ الْحُرُوفِ
نَارِقًا - يَرْفَعُ لِلشَّمْسِ نَزِيفَةً
هُوَ ذَا يَلِيسَ غُرِّي الْحَجَرِ
وَيُصَلِّي لِلْكُهُوفِ
هُوَ ذَا يَخْنُضُ الْأَرْضَ الْحَفِيفَةَ

أَوَّلُ الْاجْتِيَاكِ

لَا تَقُولُوا . جُنُبْتُ
جُنُونِي أَحْلَامَكُمْ / أَتَيْنَا
وَرَسْمَنَا الْحَقُولُ
جَسَدًا يَنْفَتَحُ ، كُنَّا نَقُولُ
لَوْ نَحْيُ ، وَنَقْتَصِبُ الْكُونُ
جُنَا

* (الأعمال الشعرية الكاملة، ج 1، م 5، ص 253)

مَنْ يَرَاكُمْ يَرَانِي - أَنَا الْوَرْدَةُ الْأُولَى
فِي رَمَادِ الْمَسَاءِ انْكَسَرَتْ، وَبِالْمَعْرِ طَبِئْتُ فَجَرِي - أَوْرَاقِي
الرَّغْبِيَّةُ

تَتَقَاطَرُ فِي سُلْمِ

صَوْتِ آتٍ

أَمْ خَطَى تَتَنَاءَى ؟ .

مَنْ يَرَاكُمْ يَرَانِي - أَنَا كَاشِفُ الظُّنُونِ

وَأَقْدَمْتُ نَفْسِي لِلرَّعْدِ : هَذَا شُعَاعُ

غَمِيرِ وَصُورَةِ الطَّبِيعَةِ

امْرُجُوا الصَّخْرَ بِالْجَنَاحِ، وَبِالْغَبِطَةِ الْفَجِيعَةِ

كُلُّ شَيْءٍ جَدِيدٌ عَلَى الْأَرْضِ وَجْهِي فُضَاءَ وَالْمَدَى أَوَّلُ
الْعُيُونِ

مَنْ يَرَاكُمْ يَرَانِي صَرَخْنَا :

لَا طَرِيقَ سِوَى النَّارِ، جِئْنَا

لَا مَنَجِيَّةَ إِذَا لَمْ يَكُنْ صَاعِقًا، وَجِئْنَا

لَمْ تَزَلْ تَكْبُرُ السُّجُونُ

وَالْمَسَامِي تَرْفُءُ مَعَ الْهَذَبِ، وَالْخَوْفُ يَعْصِفُ، وَالْخَائِفُونَ

وَرَقَ

تَكْبُرُ السُّجُونُ

يُهْبَطُونَ إِلَى الشَّعْرِ فِي جَبَّةٍ، فِي زَوَايَا

يَسْتَجِيرُونَ بِالْحَدِّ، يَنْشُونَ فِي قُسْعَةِ خَزَرِيَّةٍ

وَأَنَا الصَّاعِقُ الْحُدُودِ، أَنَا الرَّجْمُ الْأُولَى

وَيَقُولُونَ : هَذَا غُمُوضٌ

وَيَقُولُونَ : غَيْبٌ

عَيْبِي كَلِمَاتِي

عَيْبِي خُطُواتِي

وَاجْمَعِي وَحْدِييِي

أَيْتَهَا الشَّهْوَةُ الْمَلَكِيَّةُ

إن رأيتَ على مدخلِ الجامعةِ

نجمَةً، خُذْ يديها

إن رأيتَ على مدخلِ الجامعةِ

كوكباً، عاتقيه..

وكنسنا على مدخلِ الجامعةِ :

التواريخُ تنهارُ، والنارُ تطغى

خُطانا

لهبٌ يتغلغلُ في جُثَّةِ الأرضِ

ستأصلُ القائلةَ

وتقيمُ الصداقةَ / غنوا

للشوقي التي تجرحُ الذهرَ / هذا

زمنٌ يتقنّتْ / غنوا

لهجومِ الفجیعةِ

أفسحوا للمقيّد أن يؤلِمَ الطبيعةَ

لأغانيه...

تأتينُ تباهةَ عارِقةِ

في محيطِ الدّمِ العربيّ، تَجِيئُ أشهى من الصّاعقةِ

لا تقولوا : جِئْتُ

جنوبي أحلامكمُ / أتينا

وهبطنا الظلامَ، كسونا قناديلةَ، وحسنا

مثلَ أرضٍ تجزُّ إلى الماءِ، جئنا

مثلَ رعدٍ تدثرُ بالغيمِ / وعده :

ستكونون فجراً

سيكون الزمانُ لأحلامنا شُرُفات...

كلُّ شيءٍ جديدٌ على الأرضِ، والأبجديةُ

لهبٌ

والحنونُ

سفرَ بينَها وبينِي

أفوقَ

يتَهجَّى الحدودَ الخفيفةَ

واسمنا واحدٌ -

تأسستُ في شجرٍ لا يموتُ

ورأيتُ الخطى، ورأيتُ البيوتَ

وهي تنهارُ / هذا شراري

والمسافاتُ حُبلى

واسمنا واحدٌ - ونحتاجُ : هذا متانا

أن نرحَّ المداياتِ، أن لا نكونَ

غيرَ هذا الجنونِ

الجنون

الجنون.

محمد الخمار الكنوني

صهوة الأضواء

النورس الأخير غاب، فالسرى فوق صبح الماء
لا تغرق الرقبة، نغضي للمباب
كان ساكناً وريحنا رخاء
أو صوت الأفق وغام فالمدى إغصار،
القلب مات، نحن قد شخنا على لوح السفين
البحر في دمائنا، دواؤنا والثاء
لستنا نغني حالمين بالثباب : وليتني بخار.
غناؤنا الآن وقد مضى بنا التيار :
قبورنا في الأرض شبر، ها هنا أشجار .

□ □ □

حين أتيت الشاطئ
تركْتُ رملَ البحرِ والمرافق
وقلت : أنغي لسهوي
مشيت فرسحاً وفرسخين
الرأب مرقوع وحومة الدخى إنز
وجبلًا وجبلين
ينقر الهاتق قلبي

وقلت : أنمي لنهوي
منيت فرسخاً وفرسخين
الرأس مرفوع وخومة الدجى إشراء
وجبلاً وجبلين
ينقر الهاتف قلبي
قال لي : هيا ومثاي،
فبي خوف وإقدام،
مسير وتأيي.

مساقر في غفلة الأنواء
قتلتني يا صهوة الأضواء
قاسية وأنت تهفين : حقاً ما أقول
قد فصي الأمر، وشد باليد المجهول
لم تقلني رأسي إلا مقطوعاً
مني، فما أنا أذوق الحر والجوعاً
يشدني التواء ماء النهر في المجرى
أشرب ما يمتحى وأسمع الهراء.

رأيت وجلة العائدين الداهيين قبلي
لا يبنون قولا
لا يصمون ظلاً،
ياغائدين إن تقولوا
أولاً، فما يشوقني الوصول
هل ثم غير الرمل ؟

رماد هسبريس*

1 - رَجَرُ الطَّيْرِ

فِي الْمَعْبُورِ الْأَيْمَرِ إِلَى الزَّمَنِ الْمُنْجِلِ
وَتَحْتَ غُبَارِ الْمَدَى وَالسَّيْنِ
رَأَيْتُكُمْ : أَذُنًا تَسْرِقُ السَّمْعَ وَالْكَلِمَاتِ
عَيُونًا عَلَى الطَّيْرِ هَلْ تَنْتَحِ فِي الْمَقَاهِدِ أَوْ تَرَحُّ
رَايَةً تَسْتَرِيحُ عَلَى خَافَةِ النُّهْرِ دَهْرًا

وَلَوْ تَسْأَلُونَ، لَقَالَ السَّيْلُ : الْمَعْبُورَ الْعَبُورَ
مِنَ الْبَلَدِ الْمُسْتَظِلِّ بِرَايَاتِهِ،
وَسُجُوفِ الَّذِي كَانَ لَا مَا يَكُونُ..

وَلَوْ تَبْصُرُونَ لَمَا خَفَتِ الْمُرْجُفُونَ : تَبَارَكَ هَذَا الَّذِي قَدْ مَشَيْنَا !
إِذْ لَمَرَقْتُمْ، لَقَلْتُمْ : أَمَّا ؟ لَهَا الَّذِي لَا يَهْوَنُ

وَلَوْ تَقْدِرُونَ، لِأَعْطَيْتُمُ الْكَلَّ، فَالْكُلُّ لِلْكَلِّ، وَالْبَعْضُ لِلْبَعْضِ
لَكِنَّمَا اتَّسَمُوا تَأْخِذُونَ وَلَا تَوْخِذُونَ...

قَدْ رَأَيْتُكُمْ وَرَأَيْتُكَ يَا جَنَّةُ مِنْ رَمَادٍ وَوَهْمٍ، غَدَتْ فُرْجَةُ الْفُرَبَاءِ
يُشِيرُ الدَّلِيلُ إِلَيْهَا، يَقُولُ :
هَذَا هَبَّتِ الرِّيحُ دَهْرًا، وَمَا حَزَّكَ شَجَرًا أَوْ لَهْيًا، وَكَانَتْ فُصُولَ
وَمَرُّ لُصُوصٍ، فَصَا وَطَرًا مِنْ دِمَاقِهَا، وَيَنْتَظِرُ الْآخَرُونَ..

2 - تحولات التفاح الذهبي

أُثْمِرْتُ مِنْ حُلُودِ الْمُحِيطِ إِلَى النَّهْرِ كُلُّ الْحَقُولِ
فَارْتَفَعَتْ لُفَّةٌ، وَلَغَاتَ تَرُولُ
حِينَمَا أَزْهَرْتُ لَمْ تَكُنْ لُفَّةُ الْبَيْعِ وَالْفَيْنِ قَدْ بَدَأَتْ
لَمْ تَكُنْ كَلِمَاتُ السَّمَايَةِ ارْتَفَعَتْ
إِنَّمَا عَبَّرَتْ لُفَّةٌ هِيَ بَيْنَ الْفَنَاءِ وَبَيْنَ الْذُّهُولِ..

وَصَلُّوا، لَيْسَ لِلْوَيْ لَوْنٌ، وَلَا لِلْعَبِيرِ عَبِيرٌ !
هَلِ النَّهْرُ أَحْضَرُ، هَلِ نَزَلَ الثَّلْجُ فِي قَعَمِ الْغَرْبِ، هَلِ هَبَّتِ الرِّيحُ ؟
لَيْسَ يَهْمُ السَّمَايَةِ الْعَابِرِينَ !

عَايَنُوهَا، أَمَا انْخَسَفَتْ مِنْ حِسَابِهِمْ ؟
سَكَنُوا، وَتَكَلَّمَتِ اللُّغَةُ الْمُتَعَالِيَّةُ النَّبْرُ :
هَذَا لَكُمْ وَعَلَيْكُمْ، وَهَذَا لَنَا وَعَلَيْنَا،
سَكَنْنَا وَمَا تَكَلَّمْ أَيْمَانًا أَوْ تَقُولُ !

(مِنْ يَدِ تَنْقَلُ هَذِي الْحَقُولُ : تَرْبَا، هَوَاءَ، وَمَاءَ
وَمَا بَيْنَ لَصٍ قَدِيرٍ وَلِصٍّ جَدِيدٍ تَحُولُ تَفَاحُهَا الذَّهَبِيُّ،
فَهَلْ كَانَ ذَلِكَمُ قَدْرًا وَقَضَاءً ؟)

أُبْخِرْتُ بِالْحَقُولِ السُّفِينِ
إِلَى أَيْنَ ؟ لَيْسَ نَجِيبُ الْمُيُونِ
قُلُوا أَنَّ هَذِي الْحَقُولُ تَقُولُ : كُلُّوا حَسْبِي وَأَشْرَبُونِي بِمَاءِ،
لَمَّا كَانَ حَقًّا..
وَلَوْ أَنَّهَا كُنَتْ أَهْلِي - يَنَامُونَ أَوْ يَجْهَلُونَ -
لَمَّا كَانَ حَقًّا..

(هِيَ الشَّجَرُ الْمُسْتَبَاحُ لِمَنْ يَمْتَرُونَ
هِيَ الشَّجَرُ الْمُسْتَجِيلُ لِمَنْ يَزْرَعُونَ)

وَمَا كَانَ حَقًّا، وَقَدْ نَزَلْتُ - فِي الْمَوَاقِبِ أَوْ فِي الْمَوَاقِبِ -
فَوَقَّ رِجَالُ رَأُوحَا رَأُوَا زَايَةَ الْوَطَنِ الْمُسْتَجِيلِ عَلَيْهَا، بَكَوْا..
إِنَّهَا إِنَّهُمْ : Exporté du Maroc

3 - شُجُونُ الْفَرَاثِيسِ

غَضًا الدَّهْرُ، هَا إِنَّا مِنْ قَدِيمٍ بَعِيداً عَنِ الْبَحْرِ
نَسْتَعُ كُلَّ عَرَبٍ، وَنَسْأَلُ عَبْرَ الْغِيَاظِ رِيحَ الْفُصُولِ..
آخِرُ الْعَهْدِ بِالْبَحْرِ إِذْ عَمِرَتْهُ السُّيُوفُ
آخِرُ الْعَهْدِ بِالْبَحْرِ إِذْ لَوُثَّتْهُ الْمَدِينَةُ
لَيْسَ فِي الْبَحْرِ شَيْءٌ فَيَرْجُو وَمَا لَوُثَّتْهُ سَفِينَةٌ..

آخِرُ الْعَهْدِ بِالْبَحْرِ إِذْ أَخَذَتْنَا الْفَرَاةُ سَبَايَا
دَفَعْتْنَا إِلَى الشَّرْقِ،
يَتَأَى الْمَحِيطُ وَتَشْرِقُ أَيْمَانُنَا مِنْ قَزَاءِ مَرَايَا..

إِنَّهُ زَمَنُ أَطْفَالَةِ السَّرِيرَةِ
فَأَطْفَاها وَاسْتَحَالَ زَمَانًا، وَمَا أَشَقَّتْهُ الْعَشِيرَةُ..

أَيُّهَا الْبَحْرُ إِنَّا حَمَلْنَاكَ فِينَا نَفْتًا، عَلَى الْبُحْدِ
يَتَنُ الْجُنُونُ وَيَتَنُ الْبَيْكَا،
أَتَمْسَحُ مَا أَتَزَلُ السُّوقَ فَوَقَّ اللِّسَانَ، فَإِنَّا اشْتَرَيْنَا وَبَيْنَا
وَمَا زَمْنَتُهُ الْحَقُولُ عَلَى الْوَجْهِ وَالْظُّهْرِ مِنَ الْكِرِّ وَتَلَوْبِ
وَمَا تَزَكَّتْهُ الْمَوَاحِرُ فِي اللَّحْمِ مِنْ دَرَنِ وَوَحُولِ؟

نَحْنُ فِي السُّوقِ أَوْ فِي الْمَوَاحِرِ أَوْ فِي الْحُقُولِ
جَسَدٌ أَحْرَقَتْهُ شُمُوسُ الْبَرَارِي
وَخَاصَرَهُ الْوَقْتُ بَيْنَ لُحُومِ الْقَبِيدِ وَبَيْنَ قُرُونِ الْوَعُولِ..

4 - التَّيْنِيْنُ الْمَرْمَرِي

«هَسْبِيرِسُ» تَنَادِيكَ بِأَمِيكَ : قُمْ أَيُّهَا الْجَسَدُ الْمَرْمَرِيُّ
لَقَدْ ذُقَّ كُلُّ غَرِيبٍ عَلَى بَابِهَا، فَانْتَفَحَ بِالْدمَاءِ
وَحَرَكَ جَنَاحَيْكَ، إِضْرِبْ عَلَى خَافَةِ النَّهْرِ فِي سَفَنِ الْغُرْنَاءِ

«هَسْبِيرِسُ» غَدَّ فِي أَقْوَلِ
أَشْرَعَتْ بَابُهَا لِلْصَّوْبِ، تَمُوتُ تَزُولُ
يَدْخُلُ الزَّائِفُونَ
يَخْرُجُ السَّارِقُونَ
يَضَعُ الْخَادِعُونَ
يُنْزِلُ الْكَاذِبُونَ
قُمْ، عَلَى خَافَةِ النَّهْرِ عَظُمَكَ جَلْدَكَ لَحْمَكَ مَا زَالَ غَضًّا،
فَبَابِكَ حَتَّى فَبَابِكَ حَتَّى..

«هَسْبِيرِسُ» وَمَا حَمَلْتُ مِنْ زَمَادٍ وَمَاءٍ وَبَرَقٍ وَتَوِيٍّ
تَنَادِيكَ بِأَمِيكَ،
رِيحُ السُّهُوبِ وَقَدْ حَرَّكَتْ شَجَرَ النَّهْرِ،

وَجَهَ الْغُبَارِ وَقَدْ مَلَأَتْهُ الْكَثَاثَةُ،
شَمْسُ الْمَحِيطِ وَمَا لَوْنَتْ مِنْ سُفُوحٍ وَغَابِ،
يَدُ الْوَرَقِ الْمُسْتَاقِطِ فَوْقَكَ غَبُ الصَّيَاءِ، تَنَادِيكَ بِأَمِيكَ..

«هَسْبِيرِسُ» تَنَادِيكَ بِأَمِيكَ فِي كُلِّ غَامٍ، تُدَبِّحُ أَبْنَاءَهَا وَتَقُولُ :
مَنْ خِلَالِ الزَّمَادِ رَأَيْتُكَ نَارًا، فَتَارَكَ فَيْكَ فَتَارَكَ فَيْكَ..

محمود درويش

ضبابٌ على المرأة *

نُفِرَ الآنَ جميعُ الأمكنةِ
تَقْتَفِي آثارَ موتانا
وَلَا نَسْمَعُهُمْ
وَنُزِجُ الأزمنةَ
عَنْ تَبْرِيرِ اللَّيْلَةِ الأولى، وآء...
فِي حِصَارِ الدَّمِ وَالشَّمْسِ
يَصِيرُ الانتظارُ
لِفَتَةٍ مَهْزُومَةٍ...
أُمِّي تَنَادِينِي، وَلَا أَبْصُرُهَا تَحْتَ الْغُبَارِ
وَيَمُوتُ الْمَاءُ فِي الْعَيْمِ، وآء...
كُنْتُ فِي الْمُسْتَقْبَلِ الضَّاحِكِ
جُنْدِيَّتَيْنِ
صُرْتُ الآنَ فِي الْمَاضِي وَحِيدًا
كُلُّ مُوتٍ فِيهِ وَجْهِي
مُعْطَفٌ فَوْقَ شَهِيدٍ
وِغْطَاءٌ لِلتَّوَابِيَتِ، وآء...
لَسْتُ جُنْدِيًّا
كَمَا يُطْلَبُ مِنِّي،
فَسِلَاحِي كَلِمَةٌ

والتي تطلبها نفسي
أعازت نفسها للملحمة
والحروب انتشرت كالزمل والشمس، وآه...
بيتك اليوم له عشر نوافذ
وأنا أبحث عن باب
ولأ باب لبيتك
والرياح ازدحمت مثل الصداقات التي
تكثر في موسم موتك
وأنا أبحث عن باب، وآه...
لم أجد جثتك في القاموس
يا من تأخذين
صيغة الأحرار من طرودة الأولى
ولأ تعرفين
بأغاني إرميا الثاني، وآه...
عندما ألقوا علي القبض
كان الشهداء
يقرأون الوطن الصائغ في أجسامهم
شمساً وماء
ويغنّون لجندي، وآه...
نعرف الآن جميع الكلمات
والشعارات التي نخملها :
شمساً أقوى من الليل
وكل الشهداء
ينبتون اليوم تفاحاً، وأعلاماً، وماء
ويحيئون..
يحيئون..
يحيئون..
وآه...

سَأَقْطَعُ هَذَا الطَّرِيقَ

سَأَقْطَعُ هَذَا الطَّرِيقَ الطَّوِيلَ، وهذا الطريق الطَّوِيلَ، إلى آخره،
 إلى آخر القلب أَقْطَعُ هذا الطريقَ الطَّوِيلَ الطَّوِيلَ الطَّوِيلَ...
 فما عدتُ أخسرُ غيرَ الغبارِ وما ماتَ مني، وصفُ النخيلِ
 ينثُلُ على ما يَغِيبُ. سأعبرُ صفَّ النخيلِ. أبحثُ جُرْحَ إلى شاعرة
 ليرسمُ رُمانةً للغيابِ ؟ سأبني لكم فوقَ سَفْبِ الصَّهيلِ
 ثلاثينَ نافذةً للكِنَايةِ، فلتخرجوا مِن رَحِيلِ لكي تَدْخُلُوا فِي رَحِيلِ.
 تضيقُ بنا الأرضُ أوْ لَا تضيقُ. سَتَقْطَعُ هَذَا الطَّرِيقَ الطَّوِيلَ
 إلى آخر القوسِ. فلتتوثرَ خطانا سهاماً. أَكُنَّا هنا منذَ وقتٍ قليلٍ
 وعمّا قليلٍ سنبلغُ سهمَ البدايةِ ؟ دارتُ بنا الرِّيحُ دارتُ، فَمَازَا تَقُولُ ؟
 أقولُ . سَأَقْطَعُ هَذَا الطَّرِيقَ الطَّوِيلَ إلى آخِرِي... وإلى آخره.

فهرس الجزء الثالث

القسم الثالث : الشعر المعاصر

7	إشارة
9	الفصل الأول : تعرف وتحديد
9	1. في التصنيف ولفته الواصفة
9	1.1. شجرة نسب المصطلح
10	2.1. استهزاء في العهد الهزلي
23	2. وضعية المتن
24	1.2. مفهوم المختبر
26	2.2. حفريات النسيان
27	3.2. عينات
28	3. أسس نظرية
29	1.3. الشعر الحر : نازك الملائكة واختيار المروض
35	2.3. الشعر المعاصر
35	1.2.3. يوسف الخال : المعاصرة والحياة
38	2.2.3. أدونيس : من الرؤيا إلى التخيل

49	3.3. الكتابة الجديدة
49	1.3.3. أدونيس : ملامح واتجاهاتها
61	2.3.3. محمود درويش : ضد الشعر التقليدي
65	الفصل الثاني : حرية الممارسة النصية
65	1. بناء النص
65	1.1. مفهومان متباعدان
65	1.1.1. ابن رشيق
66	2.1.1. هيدجر
68	2.1. بحث عن بناء مسكن حر
69	1.2.1. البيت سجن رمزي
71	2.2.1. أسبقية القصيدة
75	3.2.1. الإقامة في الكتابة
78	2. وضعية اللغة
78	1.2. اللغة والمختبر الشعري
80	2.2. عناصر اللغة الشعرية
80	1.2.2. معجم الحياة اليومية
81	2.2.2. اللغة اليومية
85	3.2.2. اللغة الشعرية
87	3.2. وظيفة اللغة الشعرية
88	1.3.2. اللغة المنمدية والوظيفية التعبيرية
97	2.3.2. اللغة اللازمة ووظيفة الخلق
100	4.2. تاريخ بعيد التأمل في اللغة الشعرية
100	1.4.2. في الثقافة العربية : الكتابة والجنس
103	2.4.2. في الثقافة الصينية : الشعر والكتابة الخطية
104	5.2. من اللغة إلى الخطاب

107 الفصل الثالث : النص وبناء الإيقاع
107 1. البيت والنص
111 1.1. الوقفة
113 1.1.1. المكان النصي
122 2.1.1. علامات الترقيم
123 3.1.1. قوانين الوقفة
124 1.3.1.1. الوقفة التامة
125 2.3.1.1. الوقفة الوزنية
127 3.3.1.1. الوقفة المركبة والدلالية
129 4.3.1.1. وقفة البياض
131 2.1. الوزن
131 1.2.1. الوحدة الوزنية
137 2.2.1. التشكيلة الوزنية
142 3.1. القافية
143 1.3.1. القافية المتوالية والمتناوبة
146 2.3.1. القافية المتجاوبة
149 2. بين التكرير والإيقاع
150 1.2. القوافي المتواطة
152 2.2. الكلمة المعزولة
154 3.2. تكرير الترابط
154 1.3.2. تكرير الترابط التام
155 2.3.2. تكرير الترابط غير التام
156 3.3.2. تكرير الترابط بالحذف
156 4.3.2. تكرير الترابط بالإضافة
157 4.2. التكرير الحر
157 1.4.2. تكرير اسم العلم
158 2.4.2. تكرير الوحدات المتساوية
158 2. 5. سر النص

161 الفصل الرابع : مسارات مجهولة
162 1. اللعبة النصية
163 1.1. الأظهار
165 1.1.1. بالانفصال الدلالي
167 2.1.1. الانتقال من النصية الأساسية إلى الثانوية
170 2.1. المحو
173 3.1. الحذف
178 1.3.1. حذف مُخبر به
178 2.3.1. حذف غير مُخبر به
178 3.3.1. الحذف المتببس
181 2. النص الغائب
181 1.2. توضيحات
183 2.2. التداخل النصي
183 1.2.2. تحذيران منهجيان
184 2.2.2. انشغال العرب القدماء
185 3.2.2. مقاربات حديثة
189 4.2.2. آلام القراءة
191 5.2.2. نماذج نصية
191 1.5.2.2. المسيح بعد الصلب - السياب
193 2.5.2.2. هنا هو اسمي - أدونيس
196 3.5.2.2. أحمد الزعتر - محمود درويش
198 3.2. هجرة النص
201 1.3.2. النص الصدى
202 1.3.2. من بدر شاكر السياب إلى محمد الخمار الكنوني
203 2.3.2. النص الأثر
204 1.2.3.2. من إديث سيتول إلى بدر شاكر السياب
206 2.2.3.2. من رامبو إلى أدونيس
210 3. جُرح العبور

213	الفصل الخامس : فضاء الموت
213	1. منزع الاختيار
213	1.1. تمبير فضاء الموت
215	2.1. «الشراء التمييزي» والأسطورة
220	2. بناء العناصر واكتشاف التسمية
221	1.2. الماء - بدر شاكر السياب
224	2.2. النار - أدونيس
228	3.2. التراب - محمود درويش ومحمد الخمار الكنوني
229	1.3.2. محمود درويش
232	2.3.2. محمد الخمار الكنوني
235	3. الموت كتجربة
236	1.3. مفهوم «التجربة» في الثقافة العربية
239	2.3. الحدأة الأروية ومفهوم «التجربة»
241	1.2.3. التجربة والكتابة
242	2.2.3. التجربة والموت
246	3.3. بين النص الأثر والنص الصدى
257	خلاصة القسم الثالث
261	ملحقان
263	I - تعريف بالشعراء
263	- بدر شاكر السياب
268	- أدونيس
275	- محمد الخمار الكنوني
278	- محمود درويش
283	II نصوص شعرية
283	- بدر شاكر السياب
283	- النهر والموت

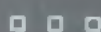
286 أدونيس
286 - ليس نجماً
286 - أول الاجتياح
290 محمد الخمار
290 - صحوة الأضواء
292 - رماد هبريس
296 محمود درويش
296 - ضباب على المرأة
298 - سأقطع هذا الطريق

سياسة نجاة

وزارة ابن زيدون - المصيرية (المغرب)
الهاتف: 32.46.48 (03) الفاكس: 32.46.43 (03)

تتوجه هذه الدراسة نحو قارئها بوصفها أطروحة، أي مقترحاً يسعى لإعادة بناء الشعر العربي الحديث، من حيث بنيائه وأبداً آلتها. لهذا المقترح أسسه النظرية وأدواته المنهجية. بها يحتمى ويرحل. وهو مقترح أيضاً في شرائط اجتماعية وتاريخية تعصف بالقناعات الكسولة، كما تعصف في الآن ذاته بأسئلة الثقافة العربية الحديثة وأجوبتها معاً. والشعر العربي الحديث مركز معلن أو محجوب لهذه العاصفة، من جهات متعددة تقتحم مسكنه الذي انقضى على بنائه قرن أو يزيد.

والمقترح ذوهم معرفي، له النظري الذي يخترقه التحليل النصي. وللنظري سفر متقطع أو متواصل عبر التأملات والتفسيرات القديمة والحديثة، من عربية وغير عربية، ما دام الإلغاء يترك المتعاليات الضمنية والصريحة متحكمة في القراءات السائدة التي يتمنع عليها الشعر العربي الحديث، كما يتمنع على كل قراءة يستحوذ عليها تقديس النظريات الحديثة أو التوفيق بينها وبين القديمة، فضلاً عن استمرار نسيان أوضاع الحداثة في شعريات ذات سلطة عريقة، كالصينية واليابانية والفارسية والهندية، وهي المفيدة بدورها في إضاءة أسئلة الحداثة الشعرية العربية وعلاقتها بنموذج الحداثة ومآله في أوروبا وأميركا، ينضاف إلى النظري حضور المحيط الشعري في هذه الدراسة، وهو الممثل له بالمغرب. بعد أن انحصرت الدراسات العامة عن الشعر العربي الحديث في المركز الشعري (مصر، العراق، سوريا، لبنان) مشرقاً ومغرباً، مما أكسب المركز الشعري سلطة تعيين الحقيقة وتوزيع الوظائف. ويظل المحيط الشعري (المغرب وغيره) لا مفكراً فيه. بهذا الحضور يتسع المقترح، وتخط الدائرة انفتاحها الرحيم. ويكون حضور المغرب في هذه الدراسة إضاءاً لسؤال شعري لم نواجهه بعد.



يتألف هذا الكتاب من أربعة أجزاء. ويتولى الجزء الثالث مقارنة «الشعر المعاصر» من خلال استراتيجيته النظرية، حيث تبدو صيغة المختبر مهيمنة على المتن في ممارسته النظرية والنصية على السواء. وقد تركّزت الدراسة على أعمال بدر شاكر السياب (العراق)، أدونيس (سوريا)، محمود درويش (فلسطين) ومحمد الخمار الكفوني (المغرب). وإذا كانت الأساسيات متارة ضمن نماذج أوسع، فإن اختبار «فضاء الموت» يبتغي مصاحبة الشعر في الزمن والحياة.